



Den fremmede andre før og nå

Belinda Sørensen
Masteroppgave i teatervitenskap
avlagt høsten 2006
Ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk

DEDIKASJON

Jeg ønsker å takke min veileder Anita Hammer for å ha hatt tro på at dette prosjektet skulle lykkes, ikke minst under en periode hvor jeg selv hadde mistet den. Hun har godtatt oppgavens noe spesielle utgangspunkt i to svært ulike kulturer i tid og rom, og guidet meg gjennom og forbi flere av de minefelt det har ført med seg. Vi har hatt mange intense økter og jeg er takknemlig for hennes mange refleksjoner rundt tema, kritiske blikk og gode oppmuntring.

En spesiell takk rettes til min gode venninne Sidsel Rognerud for innføring i den akademiske skriveform, og for å ha vært min gode støtte og veileder gjennom universitetsårene, og ikke minst trådt til med kommentarer og hjelp i den siste kritiske fase av arbeidet med oppgaven. Takk også til hennes kjære Halvor Juvet for å vært min tekniske redningsmann og som har stilt opp i tide og utide for å løse slike utfordringer på flere plan.

Jeg vil takke markeds konsulent Magnus Giving på Oslo Nye Centralteatret for å ha bidratt med opplysninger knyttet til produksjonen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*.

Takknemlighet og varme tanker rettes også til min familie og alle mine gode venner som har stilt opp som barnevakter i kritiske faser, - for alle inspirerende diskusjoner vi har hatt og all omsorg og støtte jeg har fått, som sammen har bidratt til å gjøre det mulig for meg å skrive denne oppgaven. Jeg vil takke min venninne og medstudent Heidi Køhn som aldri sier nei til en diskusjon og hvis teoretiske overblikk og livserfaring gjør at hun ser inspirerende sammenhenger der andre ikke gjør det. Min kjære søster Gabrielle har vært en god samtalepartner og har også bidratt med gjennomlesning av manus. Dessuten vil jeg takke min gode medstudent Julie Amundsen for iherdig gjennomlesning og kommentarer etter å ha fått manus dumpende i fanget bare få dager før det skulle leveres. Til slutt vil jeg takke min deilige datter som alltid bringer energi og livsglede inn i livet mitt, og som har holdt ut den siste fasen av dette arbeidet med en mor som ofte har måttet prioritere skriving framfor lek.

SAMMENDRAG

Denne undersøkelsen tar sikte på å undersøke om det eksisterer en relasjonell likhet mellom det antikke klassiske Athens iscenesettelse definering og behandling av *liminale skikkelser* som *fremmede andre*, og tilsvarende i vår norske samtid. Ut fra Simone de Beauvoirs begrep *den andre* og perspektivet 'fremmedhet' har jeg formulert begrepet *den fremmede andre*, forstått som kvinne av annen etnisk opprinnelse enn majoriteten i et samfunn. Ved både å være kvinne og en fremmed blir hun dobbelt *den andre*. Undersøkelsen søker å vise hvordan 'fremmedhet' benyttes som et prinsipp og en strategi for å skape avstand til og kategorisere *liminale skikkelser* som gjennom sin *liminalitet* betraktes som overskridere av aksepterte kategorier og dermed som truende på samfunnsstrukturen. Mine hovedteoretikere er antropologen Victor Turner, teaterviteren Richard Schechner og klassiskforskeren Synnøve des Bouvrie, som utvides med kulturteori og feminisme. Sentralt står Turners teorier om samfunnets definering og redefinering av verdier gjennom symbolske genre, og dermed hans teorier om *liminalitet* og det *sosiale drama*, Schechners *performance*-teori og Bouvries analysemodell for tragedier. Undersøkelsen er delt i tre hovedbolker hvorav del 1 utgjør *den fremmede andre før*, del 2 *den fremmede andre nå* og del 3 en relasjonell sammenligning og konklusjoner. Forskningsobjektet i del 1 er det klassiske samfunnets iscenesettelse, definering og behandling av *den fremmede andre*. Evripides tragedie *Medeia* står her som eksempel på dette samfunnets iscenesettelse av *liminale skikkelser* som *fremmede andre*. *Medeia*-skikkelsen, som er en fremmed kvinne fremstår som kroneksemplet på denne formen for iscenesettelse, og kan således tolkes som et mentalt bilde på *den fremmede andre*, hvis avskygninger viser seg inn i vår tid. I denne delen dannes først et overblikk over samfunnsorganiseringen i det klassiske Athen, for så å spesielt fokusere på dette samfunnets forhold til kvinner og fremmede. Deretter analyseres Evripides *Medeia*-skikkelse i lys av dette, og ut fra hovedteoriene. Forskningsobjektet i del 2 er vår norske samtids iscenesettelse, behandling og definering av *den fremmede andre*. Oslo Nye Centralteatrets produksjon *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* står her som eksempel på en slik iscenesettelse. I denne ser jeg først på hvordan den norske nasjonalkulturen ble skapt i tråd med defineringen inn i en nasjon, og hvordan den nasjonale bevissthet basert på nasjonalkulturen og en romantisk nasjonalisme fremdeles opprettholdes i dag og er bestemmende for identitets-skapelsen. Videre ser jeg på hvordan dette i kombinasjon med en konsolidering av nyere verdier skaper en innenfor-utenfor-dynamikk, og kan forklare det anstrengte forholdet som det norske samfunnet har til sine minoriteter. Deretter analyseres produksjonen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* som en scenisk og kulturell iscenesettelse av *den fremmede andre* i lys av dette ut fra den teorien jeg benytter. I del 3 foretas en relasjonell sammenligning. Her sammenlignes de to ulike kulturer og jeg argumenterer for å se en relasjonell likhet mellom disse samfunns iscenesettelse, definering og behandling av *liminale skikkelser* som *fremmede andre*. Jeg argumenterer samtidig for at dette behovet i begge samfunn for å iscenesette overskridende *liminale skikkelser* som *fremmede andre* kan tolkes som utløst av pågående *sosiale drama* i begge samfunn. Ut fra en slik forståelse kan denne formen for iscenesettelse ses som avfødt av 'redressive actions' i *sosiale drama* som handler om disse samfunnenes konsolidering, beskyttelse og opprettholdelse av kulturelle verdier i konflikt med den potensielle trusselen fra påvirkning utenfra.

INNHold

| | |
|--|------------|
| DEDIKASJON | I |
| SAMMENDRAG | II |
| INNHold | III |
| 1. INNLEDNING | 1 |
| 1.1 Formål og forskningsobjekt | 1 |
| 1.2 Beskrivelse av undersøkelse | 2 |
| 1.3 Bakgrunn: Kobling mellom dagens Norge og Antikkens Hellas | 5 |
| 1.3.1 Antikken sett som den vestlige sivilisasjons vugge..... | 5 |
| 1.3.2 Synkretisme og ulike kulturer som møtes | 5 |
| 1.4 Problemstillinger | 8 |
| 2. TEORI | 9 |
| 2.1 Kildegrunnlag | 9 |
| 2.2 Kjernebegreper..... | 9 |
| 2.2.1 Kjernebegrep 1: Den fremmede andre..... | 9 |
| 2.2.2 Kjernebegrep 2: Iscenesettelse og Performance..... | 11 |
| 2.2.3 Kjernebegrep 3; Liminalitet; Det liminale, liminoide og liminale skikkelser..... | 15 |
| Det liminale..... | 15 |
| Det liminoide..... | 17 |
| Liminale skikkelser | 20 |
| 2.3 Underliggende teaterantropologisk teori – Det sosiale drama..... | 21 |
| 2.3.1 Det sosiale drama..... | 21 |
| 2.3.2 Symbolet, dets effekt, betydningspoler og dets rolle i grensemarkering..... | 23 |
| 2.3.3 Bouvries modell..... | 25 |
| 2.4 Feminismer | 26 |
| 2.4.1 Liberal feminisme..... | 26 |
| 2.4.2 Radikal feminisme | 27 |
| 2.4.3 Poststrukturalistisk og postmodernistisk feminisme | 28 |
| 2.5 Kulturteori..... | 29 |
| 3. METODE | 31 |
| DEL 1: DEN FREMMEDE ANDRE FØR | 33 |
| 4. DEN FREMMEDE ANDRE FØR | 34 |

| | |
|--|-----------|
| 4.1 Polis – et forestilt fellesskap | 35 |
| 4.1.1 Polis i Athens klassiske periode | 36 |
| 4.2 De fremmede..... | 38 |
| 4.3 Kvinnens stilling i antikkens klassiske periode | 39 |
| 4.3.1 Blodsband og ekteskapets sentralitet | 40 |
| 4.3.2 Seksualitet | 41 |
| 4.3.3 Segregering..... | 41 |
| 4.3.4 Kultisk praksis | 42 |
| 4.4 Foreløpig oppsummering | 44 |
| 4.5 Tragedie: Mening og funksjon | 45 |
| 4.5.1 Tragediens politiske og rituelle funksjon..... | 45 |
| 4.5.2 Det liminale i en rituell setting | 46 |
| 4.5.3 Bouvries analysemodell av tragediene..... | 47 |
| 4.5.4 Virksomhet gjennom kollektiv 'skrekk og gru', en kinestetisk opplevelse | 48 |
| 4.5.5 De tre plan og bekreftelse av verdier. Tragedien som 'redressive actions' i et sosialt drama | 49 |
| 4.5.6 En dobbelt funksjon – 'restored behavior' | 50 |
| 5. MEDEIA SOM EKSEMPEL PÅ ISCENESETTELSEN AV DEN FREMMEDE ANDRE | 51 |
| 5.1 Medeia i mytene..... | 51 |
| 5.2 Evripides' versjon..... | 54 |
| 5.2.1 Tolkning ut fra Bouvries modell | 55 |
| 5.2.2 Feministisk tolkning | 61 |
| 5.3 Oppsummering | 62 |
| DEL 2: DEN FREMMEDE ANDRE NÅ..... | 65 |
| 6. DEN FREMMEDE ANDRE NÅ | 66 |
| 6.1 Iscenesettelsen av en nasjonal identitet..... | 67 |
| 6.1.1 Kulturpolitisk situasjon..... | 69 |
| 6.2 Den fremmede andre i dagens Norge..... | 70 |
| 6.3 'Oss' og 'dem' | 70 |
| 6.4 Minoritetskvinnens rolle i grensemarkeringen | 71 |
| 6.5 Foreløpig oppsummering | 74 |
| 6.5.1 Kategorien den fremmede andre..... | 74 |
| 6.6 Ibsen tradisjonen – mening og funksjon..... | 75 |
| 6.6.1 Mening og funksjon i Ibsens kulturelle kontekst..... | 76 |

| | |
|---|------------|
| 6.6.2 Mening og funksjon idag | 77 |
| 6.6.3 Oppføringspraksis..... | 78 |
| 7. BOLLYWOOD-IBSEN SOM EKSEMPEL PÅ ISCENESETTELSEN AV DEN FREMMEDE ANDRE | 78 |
| 7.1 Bollywood-Ibsen produksjonen og teatret som møteplass. | 79 |
| 7.1.1 Det imaginære India..... | 80 |
| 7.1.2 Iscenesettelsen av Oslo Nye Centralteatret som en flerkulturell arena | 83 |
| 7.1.5 Oppsummering av teatret som møteplass | 85 |
| 7.2 Fruen fra det indiske hav som scenisk og kulturell iscenesettelse | 86 |
| 7.2.1 Bollywood og Ibsen | 87 |
| 7.2.3 Den liminale skikkelsen og havet..... | 88 |
| 7.2.3 Den fremmede andre knyttet til den tragiske prosess | 90 |
| 7.2.4 Bollywood dramaturgien og korets funksjon..... | 94 |
| 7.2.5 Fruen fra det indiske hav som 'restored behavior' | 96 |
| 7.2.6 Minoritetskvinnen som The Blank Page..... | 98 |
| 7.3 Oppsummering | 98 |
| DEL 3: SAMMENLIGNING OG KONKLUSJONER | 101 |
| 8. RELASJONELL SAMMENLIGNING | 102 |
| 8.1 Forestilte fellesskap før og nå..... | 102 |
| 8.1.1 Iscenesettelse av identitet..... | 102 |
| 8.1.2 Nyvunne verdier | 104 |
| 8.2 Den liminale skikkelsen <i>den fremmede andre</i> før og nå..... | 105 |
| 8.2.1 Iscenesettelse av overskridelse | 108 |
| 8.3 Liminal – liminoid før og nå..... | 110 |
| 8.3.1 Lemniskatemodellen – interrelasjon mellom teater og ritual..... | 112 |
| 8.4 Sosialt drama før og nå | 112 |
| 9. KONKLUSJONER | 114 |
| 9.1 Det mentale bildet av Medeia..... | 116 |
| LITTERATUR..... | 118 |
| Aviser/Forestilling/Intervju/Program/Nettsider | 122 |

1. INNLEDNING

1.1 Formål og forskningsobjekt

I det denne undersøkelsen ønsker jeg å beskrive og sammenligne den sceniske og den kulturelle iscenesettelsen av *den fremmede andre* før og nå, nærmere bestemt iscenesettelser, slik de ble gestaltet i det antikke Athens klassiske periode, og slik de kan foregå i vår norske samtid. Temaet er stort og mine avgrensninger ligger i de problemstillinger som er trukket ut og i selve perspektivet ”fremmedhet”. Jeg har valgt å dele oppgaven inn i tre hovedbolker, hvorav *den fremmede andre før* utgjør del 1, og *den fremmede andre nå* utgjør del 2. I del 3 vil jeg foreta sammenligninger og trekke konklusjoner. Som forskningsobjekt i del 1, har jeg valgt ut samfunnet i det antikke Athens klassiske periode, spesielt sett i lys av dramatikerens Evripides’ drama *Medeia* (1991, 2002). Dette, som eksempel på det klassiske athenske samfunnets iscenesettelse av *den fremmede andre*. I del 2, er forskningsobjektet samtidens norske samfunn, og forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det Indiske hav*, som ble oppført på Oslo Nye Teater våren 2006. Denne forestillingen står som eksempel på vårt samfunns iscenesettelse av *den fremmede andre*. Stykket er en bearbeidelse av Ibsens drama *Fruen fra havet*. I del 3 vil jeg foreta en relasjonell sammenligning av disse to samfunnens iscenesettelse av *den fremmede andre*. Dette skal jeg gjøre for å undersøke hvilke likheter og forskjeller det er mulig å påpeke, sett i lys av diskusjonen i de to foregående deler.

Dette er en teatervitenskapelig undersøkelse som strekker seg ut over teatret og inn i beskrivelser av samfunn. En kan selvfølgelig velge å konsentrere seg om en teaterforestillings estetiske dimensjon, men enhver teaterforestilling er etter min mening et bidrag i en større forestilling, slik enhver liten fortelling er del av en større fortelling, selv om den store fortellingen ikke er entydig, oversiktlig eller sann, men snarere består av en uendelig mengde små historier som påvirker hverandre, og som både hver for seg og sammen bidrar til å perspektivere vår tilværelse. Således vil denne undersøkelsen se på hva den lille fortellingen har å si om den større fortellingen. Eller for å si det på en annen måte; den opptar seg med teatret i sammenheng med og som virksomt¹ i det samfunnet det opererer innenfor. Mine hovedteoretikere Richard Schechner (2002) og Victor Turner (1982,1987) fremhever teatrets

¹ De engelske begrepene *efficacy* og *efficacious*, som kan oversettes med ’effektivitet’ og ’effektiv’ (Kirkeby 1988), benyttes som begreper i teatervitenskapen. Særlig hos Schechner og Turner er disse viktige begreper. I tråd med vanlig praksis i teatervitenskap benytter jeg ofte ’virksomhet’, ’virksom’ og ’virksomt på/i’, heller enn ’effektivitet’ og ’effektiv’, selv om disse også benyttes. Grunnen til det er at disse som regel svarer bedre til den prosessuelle betydning man er ute etter å beskrive. Mens effektivitet kan knyttes til effektiv handling med resultat, tenker jeg meg at virksomhet i større grad innebærer prosess og transformasjon.

evne til å virke refleksivt, men da er det ikke tale om den naive refleksjonen fra et speil, men om mangedoble refleksjoner. Teatret er ikke identisk med livet, men snarere destillert liv. Det løfter opp, ut av det dagligdagse og rammer inn, eller underliggjør, slik at vi blir oppmerksom på det vi vanligvis ikke ser.

Jeg vil argumentere for at de sceniske iscenesettelsene jeg undersøker, i et utvidet perspektiv, blir til kulturelle iscenesettelser som avslører hvordan disse samfunn behandler sine *fremmede andre*. *Den fremmede andre* er et spesifikt bilde av den fremmede kvinnen i begge kulturer. Iscenesettelsens refleksjoner er muligens mangesidige og fordreide, men den løfter den *fremmede andre* opp, og rammer henne inn, slik at vi ser henne. Finnes det en relasjonell likhet mellom disse to valgte kulturers definering av *den fremmede andre*? Spørsmålet om en kan se disse iscenesettelsene som deltagende i *sosiale drama* innenfor de respektive samfunn, står sentralt i undersøkelsen av relasjonelle likheter. Jeg ser de sceniske iscenesettelsene som bilde og symptom på hvordan disse ulike kulturer, både i tid og samfunnsstruktur, kontrollerer og manipulerer sine *fremmede andre*, og hvordan de gjennom iscenesettelsene befester gjeldende normer og verdier. Således avsløres jeg både som universalist og partikularist, idet jeg tar sikte på å bruke et eksempel fra antikkens greske kanon som et mentalt bilde for iscenesettelse av *den fremmede andre* i vår samtid. På den måten sier jeg at jeg ser en kontinuitet, samtidig som jeg ser det partikulære samfunn for seg.

1.2 Beskrivelse av undersøkelse

I del 1 *Den fremmede andre før* søker jeg gjennom kulturhistorie og mine hovedteoretikere Turner, Bouvrie og Schechner, først å danne et bilde av det antikke Athen i den klassiske periode for at vi skal ha en forståelse av hvordan dette samfunnet var organisert. Denne forståelsen er ifølge Bouvrie, som legger Turner til grunn, et viktig kriterium for å forstå tragedienes mening og funksjon i dette samfunnet. Deretter ser jeg på tragedienes mening og funksjon gjennom Bouvries teorier, og ut fra de kjernebegreper og den teori som vil bli presentert i teoriseksjonen. Her foreslår jeg at iscenesettelsen av overskridende skikkelser henger sammen med dette samfunnets innenfor-utenfor-dynamikk, og argumenterer for muligheten av å se et pågående *sosialt drama* som handler om dette samfunnets forsvar av kjerneverdier, i konflikt med den forestilte trussel som fremmede og kvinner potensielt utgjorde. Deretter ser jeg på Evripides' *Medeia* som et eksempel på dette samfunnets iscenesettelse av *den fremmede andre*. Her fremlegger jeg først mytetradisjonen, for så å se dramaet gjennom Bouvries modell som knyttes til de begreper som det gjøres rede for i

teoridelen. Gjennom Schechner foreslår jeg at dramaet kan tenkes å bekrefte og utfordre samtidig, og tillegger derfor en utvidende feministisk fortolkning for å se på dette. I oppsummeringen gjennomgår jeg hvilke antagelser vi kan gjøre oss ut fra de diskusjoner og analyser som er foretatt, og hvorvidt dramaet *Medeia* kan stå som et eksempel på iscenesettelsen av *den fremmede andre*. Deretter foreslår jeg muligheten av å se dette dramaet som et produkt av 'redressive actions' i et pågående *sosialt drama* som handler om dette relativt unge samfunnets iherdige beskyttelse av kjerneverdier som holdes i hevd gjennom en streng kontroll av kvinner og fremmede.

I del 2 *Den fremmede andre nå* ser jeg på lignende forhold i dagens Norge. Gjennom kulturteori og mine hovedteoretikere søker jeg å danne et bilde av det norske samfunnet gjennom å se på skapelsen av nasjonalkulturen og nasjonen Norge. Deretter knytter jeg dette til den innenfor-utenfor-dynamikken som dette samfunnet opererer med. På den måten kan vi danne oss et bilde av hvordan vårt samfunn er organisert, og hvordan det defineres og redefineres gjennom symbolske genre. Deretter ser jeg på Ibsen-tradisjonen og anvender Bouvries modell som et forslag til en måte å lese Ibsens dramaers mening og funksjon i sin tid. Jeg forflytter meg så tilbake til vår egen tid. Her ser jeg forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* i lys av Bouvries modell og de kjernebegreper og den teori som er gjort rede for i teoriseksjonen. Jeg forsøker her å identifisere teaterhendelsens virksomhet på publikum og utover seg selv gjennom å fortolke hvilke verdier som utfordres og bekreftes i dette stykket, og hvordan hele teaterhendelsen kan tenkes å tilrettelegge for en feiring av verdier og stereotype forestillinger. Om jeg hadde valgt andre teoretiske perspektiver er det ikke sikkert at de samme forhold hadde blitt avdekket. Således kan vi betrakte det slik at teorien avdekker noe som ellers ikke ville synes. I min befatning med denne teaterhendelsen går jeg ut fra deltagende observasjon. Jeg har også benyttet lydopptak av deler av en forestilling, intervju med markedansvarlig for forestillingen, samt forestillingsprogram, pressemelding og avisartikler knyttet til omtale av forestillingen. I de diskusjoner som foretas i del 2, undersøker jeg hvorvidt forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* kan leses som en scenisk og kulturell iscenesettelse av *den fremmede andre*, samt om den i så fall kan tolkes som avfødt av 'redressive actions' innenfor et *sosialt drama* som handler om den norske nasjonalkulturen i møte med en flerkulturell virkelighet.

I del 3 undersøker jeg, ut fra diskusjonene og analysene i del 1 og del 2, om det er mulig å tenke seg en relasjonell likhet mellom det klassiske athenske samfunns definering, iscenesettelse og behandling av sine *fremmede andre* og tilsvarende i vår norske samtid. Her

foretas en fortolkende sammenligning hvor jeg ser på likheter og ulikheter mellom disse samfunns iscenesettelse av et fellesskap med en innenfor-utenfor-dynamikk, deres bruk av symbolske genre i defineringen og redefineringen av samfunnsstrukturen, deres behandling og iscenesettelse av overskridende *liminale skikkelser* som *fremmede andre*. Til slutt diskuterer jeg hvorvidt det er mulig å se iscenesettelsene som produkter av 'redressive actions' innenfor *sosiale drama* i de respektive samfunn.

1.3 Bakgrunn: Kobling mellom dagens Norge og Antikkens Hellas

1.3.1 Antikken sett som den vestlige sivilisasjons vugge

Til tross for forskjellene mellom den antikke verden og vår egen, vil jeg argumentere for nyttigheten av å sammenligne dem, og jeg siterer Eva C. Keuls,

Just as a traveller learns about his or her country through immersion in a foreign culture, so we can sharpen our sense of the present by contrast and comparison with a detailed case history from the past (Keuls 1985:12).

Den vestlige sivilisasjon, og spesielt Nord-Europa, har fra renessansen og gjenoppdagelsen av den antikke verden, hatt en sterk tendens til å se seg som Antikkens rettmessige arvtager. Den har projisert tankesett og holdninger over på Antikken som hadde lite å gjøre med hvordan virkeligheten fortonet seg for de gamle grekere. Den klassiske kulturen ble sett som opphøyet og ble et normgivende ideal for den vestlige kunst og kultur helt frem til våre dager (DeJean 1989, Paglia 1990, Schreiner 1996). Til tross for at mange misforståelser og tilsløringer er blitt oppklart, forblir den greske antikken fortsatt sett som den vestlige sivilisasjonens vugge, om ikke annet så i kraft av Vestens adopsjon av den som nettopp det. Dermed kan man ikke se bort fra arven fra antikken, og dens fortsatte påvirkningskraft i dag. Klar over innvendingene mot å sammenligne to kulturer som verken sammenfaller tids- eller stedsmessig, velger jeg altså likevel å gjøre det. Jeg tar høyde for det grunnleggende ytterst partikulære ved begge kulturer, og med dette som utgangspunkt drister jeg meg til å peke på noen besynderlige sammenfallende trekk. Jeg mener å se en relasjonell likhet mellom disse to ulike kulturer i tid og rom. Det er kanskje gjennom vårt møte med det fremmede at vi lærer oss selv bedre å kjenne, som Keuls påpeker i sitatet over, en betraktning som kan danne overskrift for denne undersøkelsen som helhet. Denne oppgaven tar sikte på å undersøke den sceniske og kulturelle iscenesettelsen av *den fremmede andre* i antikkens Hellas' klassiske periode, og tilsvarende i vår norske samtid, for å se om det finnes en relasjonell likhet mellom disse to ulike kulturers behandling av sine *fremmede andre*. Med iscenesettelse sikter jeg både til den som foregår på en reell scene, og likeså viktig den som foregår på den kulturelle arena.

1.3.2 Synkretisme og ulike kulturer som møtes

Undersøkelsen tar utgangspunkt i at man kan tenke seg sammenfallende trekk mellom to svært ulike samfunn. Innfor religionshistorisk diskurs er det ikke uvanlig å sammenligne Antikkens Hellas med vår samtids Vesten. Det er da gjerne hellenismen som brukes som

eksempel (Braarvig 2000), i den forstand at man ser en synkretisme av ulike kulturer og religioner som eksisterer samtidig og som påvirker hverandre. Dette kan på mange måter ligne vår globaliserte verden. Man sammenligner også de kulturelle utvekslinger som har funnet sted og finner sted, gjennom samkvem og flytting over grenser. Man kan argumentere for at det under store deler av Antikken foregikk en omfattende utveksling mellom ulike folkeslag, grunnet kriger, erobringsspolitikk, handel og forflytninger. Ettersom Athen i antikkens klassiske periode var et sterkt sentrum i det greske riket, tiltrakk det seg også mennesker utenfra. Likevel bar samfunnet preg av en skarp segregering mellom frie borgere, altså menn født av Athenske foreldre, og kvinner, slaver og utlendinger (Schreiner 1996). Ser en på norske forhold i begynnelsen av det 21. århundre, byr den økte tilstrømmingen av mennesker fra andre kulturer på utfordringer og behov for en redefinering av hva som skal være den felleskulturelle plattformen i Norge (Hodne 2002:141ff). I det moderne Vesten har vi to tendenser som angriper nasjonen, globaliseringen ovenfra og en regressiv stammekultur nedenfra. Globaliseringen og den postmoderne opplevelsen av en fragmentarisk verden fremdyrker to forskjellige psyker, mener nasjonsforskeren Billing (1995:134ff). Man har en "depthless psychology" som leker med identiteter på den ene siden, og en regressiv psyke, "the authoritarian" som desperat søker noen holdepunkter, og som griper til nasjonalisme og felles etnisitet på den andre. Denne generelle tendensen kan vi også se i vår hjemlige sfære, hvor nasjonalpopulistiske ideer og holdninger har en økende popularitet, synliggjort blant annet gjennom det høyre populistiske Fremskrittspartiets voksende oppslutning (Gullestad 2002:38ff). Denne tendensen kan altså leses som en usikkerhet forbundet med manglende oversikt og kontroll, og en frykt for det fremmede.

Med utgangspunkt i et ritualteoretisk blikk på kulturen kan vi si at kulturen defineres og redefineres gjennom ritualer som innebærer iscenesettelse. Gjennom iscenesettelsen feirer eller utfordrer vi våre grunnleggende verdier, som på den måten enten har en samfunnsbevarende eller forandrende effekt. Mytologier bygges og iscenesettes for oss som modeller på "how things ought to be, not how things are" (Rothenbuhler 2005). Hvilke iscenesettelser av *fremmede andre* finner vi så i vår norske samtid. Hvordan behandles den fremmede andre i vår kultur? Det er min overbevisning om at det finnes grunnlag for en sammenligning mellom antikkens behandling av *den fremmede andre* og den norske kulturens, forstått som et samfunn som praktiserer en lukket form for sosial og kulturell nasjonalisme (Hodne 2002:141ff). Hvordan Medea-skikkelsen blir marginalisert både i kraft av å være kvinne, men også særlig i kraft av å være en fremmed kvinne, er påtagelig i Evripides' *Medeia* (1991,

2002). Dette er blitt påpekt av antropologiske og feministisk rettede forskere innenfor flere fagfelt (Bouvrie 1990:35ff, Hov 1998:82ff, Keuls 1985). Men hvordan står det til i vårt sosialdemokratiske samfunn, hvor vi anser oss for å ha en helt annen åpenhet, og en annen måte å praktisere demokrati, hvor kvinnens rettigheter i teorien er likestilt med mannens?

1.4 Problemstillinger

Finnes det grunnlag for å se en relasjonell likhet mellom den Antikke kulturens iscenesettelse og definering av *den fremmede andre*, og tilsvarende i vår norske samtid?

Kan en iscenesettelse av *den fremmede andre* i Antikkens Hellas, fungere som sammenligningsmodell eller eksempel, for å se på hvordan vi i vår norske samtid iscenesetter våre *fremmede andre*?

Hvordan iscenesettes, defineres og behandles *den fremmede andre* i vår kultur?

Kan man i så fall se iscenesettelsen av *den fremmede andre* i begge kulturer som deltagende i et *sosialt drama* som handler om disse kulturers håndtering av kulturpåvirkning utenfra?

2. TEORI

2.1 Kildegrunnlag

Mitt kildegrunnlag vil i all hovedsak basere seg på sekundærkilder, det vil si på andre teoretikers forskning. Unntaket vil være Evripides' (1991) drama *Medeia*, som til tross for at det her er en norsk oversettelse som legges til grunn, blir ansett som en primærkilde.

Forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* blir, trass dens status som en bearbeidelse av Ibsens tekst, regnet blant mine primærkilder. Det er selve forestillingen som ligger til grunn, i tråd med teatervitenskapelig tradisjon, og ikke teksten som sådan. I tillegg benytter jeg meg av diverse materiale knyttet til denne forestillingen, som avisartikler, forestillingsprogram, pressemelding, intervju og informasjon hentet fra Internett. Mitt ståsted i denne oppgaven er en grunnleggende feministisk posisjon. Dette feministiske ståsted er ikke helt avklart innenfor en bestemt feminisme, og jeg vil derfor i denne oppgaven bevege meg mellom ulike posisjoner og være i dialog med dem. En oversikt over ulike feminismer vil derfor følge senere under pkt.2.6.

2.2 Kjernebegreper

Når jeg nå går inn på teorien som ligger til grunn for og som er i dialog med argumentene i denne undersøkelsen, vil jeg først gjøre rede for tre kjernebegreper. Disse begrepene er viktige å avklare, fordi de er avfødt av teoriene som benyttes og danner således både utgangspunkt og grunnlag for denne undersøkelse.

2.2.1 Kjernebegrep 1: Den fremmede andre

Begrepet *den andre*, ble først formulert av Simone de Beauvoir (2000) i 1949 i hennes feministiskfilosofiske tekst *Det annet kjønn*, og baserer seg på at man ikke fødes som kvinne, man blir det. Man oppdras til å definere seg som *den andre* i forhold til mannen, altså som objekt i forhold til det mannlige subjekt.

Kategorien Den andre er like opprinnelig som selve bevisstheten. I de mest primitive samfunn, i de eldste mytologier finner man alltid en dualisme mellom Den samme og Den andre....Intet fellesskap definerer seg noen gang som Den ene uten umiddelbart å sette opp Den andre overfor seg (Beauvoir 2000:36f).

Altså er *den andre* en forskjell, forskjellig fra den samme. Beauvoir peker også på hvordan kvinnen blir sett som partikulær, men aldri individuell. Hun defineres i kraft av sin

reproduksjonsevne. Andre feministiske teoretikere, som eksempelvis Julia Kristeva (1997), har videreutviklet disse tankene. Det kvinnelige refereres til som et fravær, en mangel, som natur i motsetning til kultur, kaoskrefter i motsetning til orden, og så videre. Hvordan skal vi så formulere et begrep for den fremmede kvinnen, kvinnen av minoritetsopphav? La oss nå se på hva som ligger i begrepet *fremmed*. I engelsk etymologi (Hoad 2003: 179, 465) listes ”foreign” og ”strange” som synonymer og som opphav til ”foreigner” og ”stranger”, og med betydninger som, ”alien, pertaining to another, not in one’s own land, not domestic or native, unknown, unfamiliar”. Den fremmede er altså også forskjellig fra den samme. Den fremmede er *den andre*. Kristeva sier *den fremmede* er i oss selv, idet ingen kan sies å være grunnleggende identisk med noen annen, og at det er denne vissheten og angsten for den, som gjør at vi streber etter å karakterisere et *oss*, og å skille *oss* fra *den andre*;

Foreigner: a choked up rage deep down in my throat, a black angel clouding transparency, opaque, unfathomable spur. The image of hatred and of the other, a foreigner is neither the romantic victim of our clannish indolence nor the intruder responsible for all the ills of the polis. Neither the apocalypse on the move, nor the instant adversary to be eliminated for the sake of appeasing the group. Strangely, the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder. By recognizing him within ourselves, we are spared detesting him in himself. A symptom that precisely turns “we” into a problem, perhaps makes it impossible, The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds and communities (Kristeva 1997: 264).

Jens Braarvig (1999:6) hevder i likhet med Kristeva, at *den fremmede* er en del av en selv, eller en projeksjon av et fenomen i eget samfunn eller kultur over på et annet medium.”Thus studying the Other may in certain respects be studying Ourselves, or the darker side of Ourselves, unless the Other is idealized: even then it is very much a projection of our own needs and wishes” (Braarvig 1999:6).

Ut fra *fremmed* og *den andre* har jeg formulert begrepet *den fremmede andre*, som fungerer som et kjernebegrep og et fokus i denne oppgaven. Med *den fremmede andre* henviser jeg til at man kategoriserer mennesker etter kulturell bakgrunn og etnisitet, som *fremmede* (Kristeva 1997:264), det vil si også som *den andre*. Slik blir man dobbelt *den andre* – her formulert som *den fremmede andre*, med betydning kvinne av annen kulturell og etnisk bakgrunn enn majoriteten i et samfunn. Jeg benytter som nevnt over dramatikerens Evripides’

(1991) *Medeia* som eksempel på den antikke verdens iscenesettelse og behandling av *den fremmede andre*. Den andre delen av denne oppgaven vil ta for seg defineringen av *den fremmede andre* i vår norske samtid. Jeg vil se på om jeg kan utlede noen egenskaper og trekk ved det klassiske samfunnets behandling av deres *fremmede andre*, eksemplifisert gjennom Evripides' *Medeia*, for deretter å undersøke hvilke egenskaper og trekk som preger vårt samfunns behandling av våre *fremmede andre*. *Medeia*-figuren kan stå som et *mentalt bilde* på *den fremmede andre*, som kaster avskygninger inn i vår samtids iscenesettelse av *den fremmede andre*. Hvordan dette *mentale bildet* står i forhold til iscenesettelsen og behandlingen av våre *fremmede andre*, er ikke her et diskusjonstema, men snarere en dimensjon ved undersøkelsen. Bildet på *den fremmede andre* driver denne undersøkelsen og binder den sammen.

2.2.2 Kjernebegrep 2: Iscenesettelse og Performance

En sentral retning innen teatervitenskapen har vært opptatt av hvordan det performative ikke bare betegner handlinger som foregår på scenen, men også er en dimensjon ved en rekke andre aktiviteter i samfunnet for øvrig. Tradisjonelt og i tråd med den aristoteliske tradisjon (Aristoteles 1997), blir teater sett som en arena for behandlingen av de evige eksistensielle spørsmål, hvor livet, døden og hva det innebærer å være menneske, blir bearbeidet. Dette er ofte, selv om det ikke er tema for stykket, en dimensjon ved forestillingen. Denne dimensjonens tilførsel kommer blant annet av den fysiske tilstedeværelsen av kroppen i aksjon i rommet, altså den fysiske kroppens symbolske funksjon, kroppen som tegn (Fischer-Lichte 1992). Kroppen som tegn peker per se således både på livet og døden, som er fellesmenneskelig. Ut fra den menneskelige, kroppslige dimensjon i *performance*, bør vi ikke overraskes over at Schechner & Apple et.als., i *By Means of Performance* (1990), hevder at det finnes universalialia i performative uttrykk, selv om enhver performativ hendelse er partikulær. En forestilling vil alltid være et produkt av sin tid og den konteksten den er produsert innenfor. På samme måte som den fysiske kroppen ikke kan unngå å uttrykke det fellesmenneskelige, ønsker jeg å vise hvordan iscenesettelsen på micronivået, skriver seg inn i en større iscenesettelse på macronivået, og forteller oss noe om dette. Det vil si at jeg påpeker hvordan enkeltforestillingen eller teksten, er et bidrag til den større ideologiske overbygningen i et samfunn, og at dette gjelder enten dens hensikt er å kritisere, bekrefte, eller bare å underholde. Den fremstår slik jeg ser det, som en refleksjon over og en kommentar til de verdiene man finner i samfunnet for øvrig. La oss derfor nå gå inn på

hvordan *performance*-begrepet kom til å få en utvidet betydning utover den forestillingsmessige, og hva man legger i begrepet.

På 60- og 70- tallet vokste det frem en interesse for teater innenfor antropologien, sosiologien og språkvitenskapen. De lånte *performance*-begrepet og brukte det som et analyseredskap innenfor sine respektive felt. Man så blant annet på kulturell iscenesettelse og på alle våre iscenesettelser og roller i det daglige. Disse feltene utviklet en terminologi og teoretiske strategier som har kommet teatervitenskapen til gode. Marvin Carlson (2004:11) skriver at teaterviteren og praktikerer Richard Schechner, antropogene Victor Turner og Dwight Conquergood, og sosiologen Erving Goffman har betydd spesielt mye for å skape sammenhenger mellom tradisjonell teatervitenskap, antropologi og sosiologi. I en utgave av *The Drama Review* fra 1973, presenterer Schechner syv punkter hvor de sosiale vitenskaper og performanceteorien møtes;

1. *performance in everyday life, including gatherings of every kind.*
2. *The structure of sports, ritual, play and public political behaviors.*
3. *Analysis of various modes of communication (other than the written word); semiotics.*
4. *Connections between human and animal behavior patterns with an emphasis on play and ritualized behavior.*
5. *Aspects of psychotherapy that emphasize person-to-person interaction, acting out, and body awareness.*
6. *Ethnography and prehistory – of both exotic and familiar cultures.*
7. *Constitution of unified theories of performance, which are, in fact, theories of behavior (Schechner 2002:11).*

De mange berøringspunkter mellom de sosiale vitenskaper og performanceteorien som Schechner viser til i 1973, legger grunnen for *performance*-begrepets utbredelse. At begrepet benyttes på så mange og varierte fenomen har gjort det nødvendig å problematisere dets bredde og søke å definere dets innhold². Begrepets utstrakte bruk innen de sosiale vitenskaper vitner på den ene side om et begrep som er så anvendelig at det er vanskelig å definere entydig, og som derfor unnslipper klare definisjoner (Geertz 2004:64ff). På den annen side viser denne utstrakte bruken at *performance* utgjør en stor del av menneskelig eksistens og samkvem (Schechner 2003:ix). Det viktige for oss å få brakt på det rene er at *performance*-

² Som eksempelvis artiklene i Bials et als. (2004) *The Performance Studies Reader*, Bell (1997:159ff) *Ritual. Perspectives and Dimensions*, Carlson (2004) *Performance – a critical introduction*, Fortier (2002) *Theory/Theatre – an introduction*, Schechner (2002) *Performance Studies – an introduction*, Schechner and Appel et als. (1990) *By Means of Performance*.

begrepet ikke begrenses til å beskrive en dimensjon ved teaterforestillingen, men også er et aspekt ved en rekke andre handlinger. I ”The Broad Spectrum Approach” (Schechner 2004:7ff)³, argumenterer Schechner for at utøvende kunst og teatervitenskapen må begynne å ta inn over seg *performance*-begrepets utvidete innhold. Han hevder der at *performance* er et nøkkelparadigme i mange eldre og moderne kulturer. Når man nå omtaler performanceteori, mener man studiet av iscenesettelse og performativitet ved en rekke aktiviteter som altså ikke begrenser seg til teaterforestillingen. ”Performance is an inclusive term” hevder Schechner (2003:xvii), og bruker en horisontal interartsmessig analysemetode når han ser på hva aktiviteter som ritual, spill, lek, sport, dans og musikk deler med teater. *Performance* er et fellestrekk ved alle disse, mener han. Aktivitetene kan tenkes plassert på et kontinuum mellom virksomhet og underholdning, arbitrært som knuter på en vev eller som en vifte hvor *performance* ligger på knutepunktet som et fellestrekk ved andre aktiviteter. Disse aktiviteter deler formale trekk som, en spesiell ordning av tid, en spesiell verdi knyttet til objekter, ikke-produktivitet og regelbundethet (Schechner 2003:8ff). Schechner tar i sin teori hensyn til både det universelle og det partikulære. Han argumenterer for at det finnes universaliala i performative uttrykk, men at det enkelte performative uttrykk må leses ut fra sin kontekst.

Jeg har til nå vist at *performance* er et inkluderende begrep. La oss videre forsøke å skille ut hva som kjennetegner *performance* spesielt. Schechner definerer *performance* som bevisste formaliserte handlinger som er adskilt fra det dagligdagse i tid og rom (Schechner 2003:8ff). *Performance* er ’showing doing’, hevder Schechner (2002:22). Et viktig trekk ved *Performance* er således at det ikke bare innebærer handling, men handling som repetisjon av tidligere handlinger, og det i en evig forhandling mellom fortid og ”an ever-changing present”(Carlson 2004:x). *Performance* legemliggjør spenningen mellom fortid og nåtid, og enhver ny handling gjennom repetisjon av tidligere handlinger innebærer en bearbeiding som kan føre til endring (Carlson 2004:x). Influert av blant andre Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1971:28ff), som ser *performance* som adferd, hevder Schechner(2002:28), at *performance* er ’restored behavior’ eller ’twice-behaved behavior’. Det er altså adferd som reflekterer tilbake på tidligere adferd og som er satt sammen av biter av tidligere adferd. Således er all adferd ’restored behavior’, mener Schechner, ”all behavior consists of combining bits of previously behaved behaviors”(Ibid). Det vil si at enhver adferd, ifølge Schechner, er tillært og utføres ifølge sedvane, og består av tegn som gjør oss forstått i verden. Schechner skiller derfor performativ adferd ut som enhver adferd bevisst separert fra

³ En artikkel som opprinnelig ble skrevet i 1988 og publisert i *The Drama Review* (Schechner 2004:7ff).

personen som utfører handlingen, og henviser til at, ”’restored behavior’ points to a quality of performance not involved with the displaying of skills but rather with a certain distance between ’self’ and behavior, analogous to that between an actor and the role he plays on stage”(Carlson 2004:3). Det som altså kjennetegner *performance* er at adferden er markert, innrammet og løftet ut av det dagligdagse (Schechner 2002:28). Schechner skiller følgende mellom hverdagslige handlinger og *performance*, og peker på at *performance* innebærer en bevissthet om iscenesettelsen. Denne bevisstheten medfører en dobbelthet hos aktøren, et ’not I, but not not I’ (Schechner 1989:110ff). Anita Hammer (2006c:4) beskriver denne posisjonen som en tredje posisjon, mellom selvet og rollen.

”Restored behavior is symbolic and reflexive. Its meanings need to be decoded by those in the know”, skriver Schechner (2002:28). Man må altså være ”innenfor” det samme symbolunivers for å skjønne tegnene, samtidig som det symbolske innebærer flertydighet. Et symbol kan bety ulike ting for ulike mennesker samtidig, og har evne til å virke både fysisk og psykisk (Rothenbuhler 1998:16ff). Refleksivitetens mangedoble og fordreierende speilinger, innebærer bearbeidelse. *Performance* innebærer også å stille noe til skue (Schechner 2002:33). *Performance* er en re-presentasjon av noe som allerede er gjort, og en representasjon, det representerer noe annet enn det er. Re-presentasjonen peker tilbake på noe tidligere, den foregår i nuet, og peker fremover på noe framtidig. Ut fra dette kan vi oppsummere at *performance* som ’restored behavior’ er refleksivt, opererer på det symbolske plan, og er en re-aktualisering.⁴ På den måten er performative handlinger alltid deltagende i defineringen og redefineringen av kulturelle verdier. Hva som gjør at noe blir oppfattet som *performance* avhenger av blikket som ser, konteksten handlingene utføres i, og er også historisk betinget hevder Schechner (2002:30ff). ”To become conscious of restored behavior is to recognize the process by which social processes in all their multiple forms are transformed into theatre”, skriver Schechner (2002:29), og da mener han ikke teater, begrenset til teaterforestillingen, men *performance* slik det er beskrevet over, som et aspekt ved en rekke sosiale og kulturelle aktiviteter.

Om vi som Schechner sier at *performance* er et nøkkelparadigme ved kulturelle uttrykk, kan vi si at det å studere det performative kan gi informasjon om sosiokulturelle og

⁴ I en utlegning av innholdet i begrepet ”experience” som han knytter til Schechners begrep ”restored behavior” låner Turner Diltheys begrep *erleben*, i betydningen ”living through”, ”thinking back” og ”willing or wishing forward”. Interessant nok hevder han at ”such an experience is incomplete, though, unless one of its ”moments” is ”performance”, an act of creative retrospection in which meaning is ascribed to the events and parts of experience – even if the meaning is that there is no meaning”(Turner 1982:18).

ideologiske prosesser i samfunnet. Ettersom performative handlinger er re-aktualisering og tilhører arenaen der et samfunn bearbeider samfunnsspørsmål og konflikter, livets eksistensielle spørsmål, og også er en arena for feiring av et samfunns kulturelle verdier, kan vi slutte at *performance* og performativitet tilhører, og er med på å skape den verdimeslige og ideologiske overbygning i samfunnet. Denne oppgaven har som hovedanliggende å undersøke kulturell iscenesettelse. Enkeltforestillingen, eller dramaet kan, slik jeg gjør i denne undersøkelsen, ses som et bidrag til samfunnets større kulturelle iscenesettelse. På hvilke måter *performance* er medvirkende i feiringen av et samfunns kulturelle verdier, har å gjøre med interrelasjonen mellom teater og ritual som jeg gjør nærmere rede for under pkt.2.3. Det er ikke liketil å oversette *performance*-begrepet med *iscenesettelse*,⁵ selv om de innholdsmessig innebærer mye av det samme. Forskjellen ligger kanskje i tekstur eller konsistens, og er ikke så håndgripelig. Jeg benytter ordet *iscenesettelse* både om den dramatiske iscenesettelse som er en *performance* og om den kulturelle iscenesettelse som ikke er det. Med kulturell iscenesettelse, er jeg ute etter en mer billedlig betydning, og henviser som regel til de større linjene – en iscenesettelse av og i kulturen. *Iscenesettelse* kommer fra å sette i scene, som inneholder en intensjon om å presentere noe på en bestemt måte, og innebærer derfor et regigrep i større grad enn *performance* gjør (Hammer 2006b:5,6). *Iscenesettelse* kan derved også gi assosiasjoner til tilsløring. Ved å løfte noe opp, som innebærer utvelgelse, mørklegger man også noe annet. Selv om jeg i noen tilfeller bruker *iscenesettelse* der jeg kunne brukt *performance*, er det motsatte ikke tilfellet. Jeg benytter *performance* i de tilfeller hvor *iscenesettelse* ikke er dekkende, eksempelvis i omtalen av hele teaterhendelsen.⁶ Betydningsgrensene mellom disse begrepene er som sagt flytende, men min bruk av dem er altså ikke å oppfatte som helt tilfeldig.

2.2.3 Kjernebegrep 3; Liminalitet; Det liminale, liminoide og liminale skikkelser

Det liminale

Liminal kommer av de latinske *limen* og *limes* som betyr terskel, grenseområde, “limen, -inis nt threshold, lintel; doorway, entrance; house, home; (fig.) beginning. limes, -itis m path

^{5 5} Hammer behandler oversettelsesproblemet i ”Presentasjon av hovedtrekk ved Richard Schechners performance teori: Hvordan kan en performance teoretisk tenkemåte ha relevans for teater og performance i dag?”. Foredrag på seminaret *Richard Schechner og Sarah Kane: Det rituelle og det postdramatiske*, Forum for Samtidsdramatikk, i samarbeid med Det Åpne Teater. Oslo: Fritt Ords forsamlingslokale, 3.november 2006.

⁶ Schechner understreker at *performance* er hele teaterhendelsen, og inkluderer alle handlinger, mellom aktører og publikummere eller gruppene seg imellom, som ligger innenfor den rammen hvor den første publikummer entrer teaterhuset, - og helt til den siste forlater det igjen (2003:71).

between fields, boundary; path, track, way; frontier, boundary line”(Kidd & Wade1997:125). “Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions arrayed by custom, convention and ceremonial” (Turner 2004:79).

Det liminale er et ingenmannsland, et grenseland, et limen, et sted imellom, et brennpunkt mellom nærvær og fravær, eller som Turner sier, et ”betwixt and between” (Turner 2004:79). Turner var ifølge Catherine Bell (1997:39) en del av en generasjon funksjonalist-strukturalistiske teoretikere som så samfunnet som en sosial struktur. Hans forskning reiste imidlertid spørsmål som gikk forbi den funksjonalistisk-strukturalistiske forklaringsmodell, og førte til at han så den sosiale strukturen, ikke som en statisk, men som en dynamisk prosess, i stadig bevegelse. Arnold Van Genneps teori om overgangsritualets tredelte dramaturgi og Max Gluckmans teorier om ritualiseringen av sosiale konflikter, virket skjellsettende på Turners arbeid (Ibid). Han utviklet en analytisk modell for å se på sosiale prosesser i samfunnet, og herunder hører hans teorier om *liminalitet* og det *sosiale drama*. Han var interessert i forholdet mellom struktur og anti-struktur i ritualet, og spesielt i *liminalitetens* terskelstadium i overgangsritualet som han så som et ”betwixt and between”, utenfor samfunnets vanlige sosiale struktur.

La oss nå gå inn på overgangsritualets struktur, som altså var Turners utgangspunkt for videreutviklingen av *liminalitets*-begrepet, for å se på hva *liminalitet* innebærer der. Overgangsritualets første fase, separasjonsfasen, karakteriseres av adferd som symboliserer individets eller gruppens brudd med en tidligere posisjon i den sosiale strukturen. Deretter følger den *liminale* fase, og til sist en re-integrasjonsfase. *Liminaliteten* er det transitoriske mellomstadium, hvor det rituelle subjektets særtrekk er ambivalente eller flytende. I den *liminale* fase i overgangs- og pubertetsritualer strippest neofyttene for sin sosiale status og reduseres til en felles tilstand av ydmykhet hvor de nærmest kan skapes eller fødes på ny (Turner 2004:79). Deres udefinerbare attributter uttrykkes ved en rik symbolvariasjon i de mange samfunn som ritualiserer sosiale og kulturelle overganger. Således blir *liminalitet* “likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun and moon” (Turner 2004:80). I denne *liminale* grensetilstand opplever neofyttene et intenst samhold eller *communitas*, på tvers av sosiale skiller. Den delen av *liminaliteten* spiller en mindre rolle i vår sammenheng. Den er eksempelvis ikke vesentlig i forbindelse med behandlingen av *den fremmede* andre, men nevnes her fordi den kan dras inn i forbindelse med behandlingen av teaterforestillingen som

ritual og åsted for sosiokulturelle møter. Den siste fasen innebærer neofyttenes reintroduksjon i samfunnsordenen. Turner mente at samfunnet defineres og redefineres gjennom ritualer. Han så ritualer som en måte å spille ut sosiale konflikter på, gjennom en rekke handlinger hvor man fikk oppleve den sosiale ordens autoritet og fleksibilitet, *liminaliteten* i *communitas*, og passasjen fra en posisjon i den gamle orden til en ny status i en rekonstituert orden. Han oppdaget hvordan enkelte ritualer i pre-industrielle samfunn fungerte som en måte å unngå virkelige konflikter, samt ga en erfaringsmodell å forholde seg til ved reelle konflikter (Bell 1997:40, Turner 1982:61ff, 1987:33ff). *Liminalitet* er mer kreativt og mer destruktivt enn den strukturelle norm (Turner 1982:47). Det er interessant for min undersøkelse at det *liminale* både er skapende og ødeleggende. Man kan tenke seg at det *liminale* stadig beveger seg mellom disse to ytterpunkter, uten at det finnes en passiv posisjon. Man er imellom, men i det flytende grenseland er ikke det passive mulig⁷. Turner understreker at man ikke kan forbli i *liminaliteten* og *communitas*, erfaringen av *communitas* går over til minnet om *communitas*. Det er altså ifølge Turner ikke en tilstand som kan vedvare. Min bruk av begrepet *liminalitet* er først og fremst knyttet til dets betegnelse av en tilstand av udefinerbarhet, et terskelstadium, grenseland eller ingen-manns-land, og ikke som en del av et ritual, bortsett fra i behandlingen av teaterforestillingen per se.

Det liminoide

La oss se på hvilke muligheter som ligger i det *liminoide*. Turner mener at *liminale fenomen* fortrinnsvis tilhører ritualer i preindustrielle samfunn, hvor ritualene omfattet hele befolkningen, og sjelden erfares i moderne samfunn, bortsett fra under store sosiale og samfunnsmessige konflikter, herunder hans teorier om det *sosiale drama* hvis dramaturgi ligner overgangsritualets, samt i kirkelige sammenhenger og lignende. Han bringer derfor inn et annet begrep, det *liminoide*, for å forklare *liminale fenomen* i moderne liberaldemokratiske samfunn. Han mener at tidligere samfunns ritualer har undergått et *sparagmos*,⁸ en sønderrivelse, og at deres refleksive og samfunnsbearbeidende funksjoner er overtatt av

⁷ Exe-Christoffersen (1997:23) i *Teaterpoetikk. En walkabout i det moderne teater*, bruker metaforene brennpunkt og tomrom for å forklare *liminalitets*-begrepets mangetydighet, "Ilden er en destruktionsprosess og et centralt element i enhver kreativ prosess og en del av prosessens nødvendige selvforglemmelse. Brændpunktet er der, hvor modsætningerne nærvær og glemsel mødes og skærpes. Det modsatte af 'brændpunktet' er 'tomrummet'. Det er grænselandet, hvor ens kultur, baggrund og historie opløses. Dette identitetstab kan være yderst smertefuldt, men rummer også den mulighed for forandring. Tomrummet er uden endegyldige holddepunkter, uden faste regler for fortolkning og uden et stabilt mønster for adfærd". Disse er interessante metaforer som utdyper *liminalitets*-begrepets innhold.

⁸ *Sparagmos* kommer av gammelgresk og betyr sønderrivelse. Begrepet refererer til den rituelle sønderrivelse av offeret i dionysiske fruktbarskapsritualer (Braarvig 2000:150, Burkert 1985:164f). Turner bruker begrepet som et bilde på hvilke forandringer ritualer har undergått fra pre- til post-industrielle samfunn.

performative genre, så som blant annet teater, i moderne samfunn (Turner 1987:106). Dette er interessant for oss fordi det utpeker scenekunst som et *liminoid* fenomen, og åpner for at *liminaliteten* innenfor det *liminoide* kan være en varig tilstand eller posisjon. Jeg skal nå gå videre inn på hva Turner legger i skillet mellom det *liminale* og det *liminoide*.⁹ *Liminale fenomen* opptrer som oftest i klans- og tidlige jordbrukssamfunn, som innehar hva Durkheim kaller en "mechanical solidarity" og domineres av hierarkiske statusforhold. *Liminoide fenomen* derimot opptrer i samfunn med "organic solidarity", som er bundet sammen av kontraktuelle relasjoner og genereres av og følger den industrielle revolusjon (Turner 1982:53). *Liminale fenomen* er som regel kollektive og opptar seg med kalendriske, biologiske og sosio-strukturelle rytmer, eller kriser i sosiale prosesser. De opptrer således vanligvis syklisk og gjennomføres av sosiokulturell nødvendighet, men innehar kimen til frihet og et potensial for å overskride og virke subversivt. *Liminoide fenomen* kan være kollektive, men som oftest er de individuelle produkter som kan ha en kollektiv effekt. De er ikke sykliske, men stadig generert, og tilhører fritidsaktiviteter (Turner 1982:54). Derav følger at *liminoide fenomen* er grunnleggende frivillige, mens *liminale* er obligatoriske. Det *liminale* er den nødvendige motsatsen til den sosiale orden, og virker derfor ifølge Turner bekreftende på samfunnsstrukturene ved å vise det skremmende kaos i ingenmannsland. Det *liminoide* utvikles uavhengig av sosiale og politiske prosesser, i samfunnets ytterkanter, i mellomrommene og glipene mellom sentrale institusjoner. De er plurale, fragmentariske og eksperimentelle av karakter. De kan være deltagende i sosial kritikk, eller revolusjonære manifestasjoner, som bøker, kunst, filmer etc., som avslører samfunnsskjevheter (Turner 1982:54). *Liminale fenomen* tenderer mot en kollektiv representasjon og virkning hvor symbolene har samme betydning og effekt på hele gruppen. De bibringer en offentlig refleksivitet som bearbeider gruppens kollektive erfaring akkumulert over tid. De er forskjellige fra preliminal og postliminal kollektiv representasjon idet de ofte er inversjoner, forkledninger, negasjoner, og motsetninger til dagligdagse positive eller profane kollektive representasjoner, men deler de forutnevnte masse-kollektive karakter. *Liminoide fenomen* har en tendens til å være mer idiosynkratiske og genereres av individer eller innenfor grupper. Disse igjen konkurrerer med hverandre for anerkjennelse og blir oppfattet som ludiske tilbud på det frie markedet, spesielt i kapitalistiske samfunn. Symbolbruken ligger nærmere det personlig-psykologiske enn det objektive og sosiale (Turner 1982:54). Begge fenomen eksisterer om hverandre i moderne komplekse samfunn, ifølge Turner (1982:55), men mens *liminale fenomen* opptrer innenfor

⁹ Det som omhandler disse begrepene er hentet fra Turners *From Ritual to Theatre* (1982:52-56).

kirker, sekter, i initieringsriter til lukkede selskap etc., er *liminoide* fenomen som regel fritidssysler og et tegn på velstand, noe man kan velge å delta på. Overlevninger av tidligere *liminale* ritualer som karneval og festivaler er *liminoide*, men innehar en *liminal* struktur. Videre finnes permanente *liminoide* settinger, som barer, kafeer og sosiale klubber som er åpne for alle (Turner 1982:55).

For å oppsummere åpner Turner herved for at det *liminoide* kan være en tilstand eller et domene for kreativt arbeid. Han knytter det *liminoide* tett til lek, han påpeker altså dets ludiske karakter, og sier at lek ikke må forveksles med moro, men henviser til lekens anti-struktur og potensielle dypt alvorlige karakter (Turner 1982:33f)¹⁰. Industrialiserte samfunn deler tiden inn i arbeid, lek og fritid, og det er fortrinnsvis innenfor de to siste at det er sannsynlig at moderne mennesker gjør *liminale* erfaringer. I enklere før-industrielle samfunn blir ritualer sett som en del av den sfæren som tilhører arbeid, eller guddommelig arbeid, og er ikke noe en kan velge å være med på eller la det være. Ritualene omfatter hele samfunnet (Turner 1982:20ff). Turner mener at man fra en *liminoid* posisjon kan kritisere og bearbeide samfunnet fra utsiden, og presentere alternativer til konvensjonelle leveregler. Kunstnerisk arbeid, eksperimenterende og teoretisk forskning, festivaler og andre domener som åpner opp for en kreativitet, er *liminoide* posisjoner ”set aside from the mainstream of productive or political events”(Turner 1982:33).

Vi kan foreløpig foreslå at scenisk iscenesettelse i dagens norske samfunn kan karakteriseres som et *liminoid* fenomen som innebærer en *liminalitet*, mens dramatisk iscenesettelse i det gamle Hellas kan karakteriseres som nærmere et *liminalt* fenomen, innenfor en religiøs festival som i større grad omfattet og berørte hele samfunnet. Det er omdiskutert hvorvidt de offisielle tragediekonkurransene utfordret samfunnsordenen på noen måte (Bouvrie 1990). Vi kan derfor ikke udiskutabelt kategorisere dem som *liminale* fenomen, selv om tragediene inneholder *liminale* elementer.¹¹ Hva disse begrepene innebærer for mine forskningsobjekter vil undersøkes i del 1 og del 2 og diskuteres i del 3. Min undersøkelse tar sikte på å vise hvordan den sceniske iscenesettelsen også er en kulturell iscenesettelse som faller inn i et videre samfunnsperspektiv, og som således viser hvilke verdier som råder i samfunnet. Vi kan forsøksvis si at den kulturelle iscenesettelsen innehar

¹⁰ Dette kan også knyttes til Schechners *dark-play* hvor leken befinner seg i et grenseland mellom lek som ikke har konsekvenser og virkelige handlinger som får konsekvenser (1993:36ff).

¹¹ De mer uoffisielle festivalene derimot som eksempelvis *Lenaia*-festivalen kan vi i større grad karakterisere som *liminale* fenomen som innebar en invertert verdensorden. Dette kan leses ut fra teoretikere som Elliade (1981), Nygård (1995), Thompson (1973) og andre.

en *liminalitet* uten å kategorisere den som *liminal* eller *liminoid*, men at den først og fremst innebærer en offentlig refleksivitet, som diskutert over under redegjørelsen for iscenesettelse. Begrepsdistinksjonen mellom det *liminale* og det *liminoide* er ikke helt konsekvent praktisert av teoretikere influert av Turner, og blir ofte benyttet om hverandre (Re; Blau 1990, Exe-Christoffersen 1997, McKenzie 2004:26ff, Schechner 2000). *Liminalitet* anses som en tilstand utenfor samfunnet, fritatt fra samfunnets regler, et grenseland og et ingenmannsland, et tomrom eller brennpunkt ”a seedbed of cultural creativity”(Carlson 1994:19). Grunnen til at jeg redegjør for denne distinksjonen er fordi den er et viktig skille å ha i mente ettersom vi ser på iscenesettelser både i et preindustrielt og i et postindustrielt samfunn. Likevel, som forklart over, er det sjelden jeg benytter begrepet *liminalitet* i forbindelse med store ritualer. Snarere er jeg ute etter de ulike kvaliteter begrepet står for, og innebærer. Ettersom jeg i denne oppgaven ser på den dramatiske og kulturelle iscenesettelsen av *den fremmede andre*, blir det derfor viktig å se på hvilke muligheter som ligger innenfor begrepet *liminale skikkelser*.

Liminale skikkelser

The attributes of liminality or of liminal personae (threshold people) are necessarily ambiguous, since the condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space (Turner 2004:79).

Vi har tidligere sett at Turner definerer ulike sysler som *liminale* eller *liminoide*. For eksempel forklarer han universitets- og kunstmiljøer som *liminoide*, og den eksperimenterende forsker- og kunstnerrollen som en *liminoid* posisjon (Turner 1982). I sitatet over introduseres den *liminale personae*, som er en slags arketypisk benevnelse for terskelmennesker, eller overskridere. *Personae* er latin og kan bety maske, karakter, rolle, person, og personlighet (Kidd & Wade 1997:159). Jeg har i vår forbindelse valgt å oversette begrepet *liminal personae* med *liminal skikkelse*, ettersom jeg synes det betydningsmessig ligger tette opp til Turners begrep.

La oss derfor forfølge Turners begrep og utvide det. Ettersom *liminale skikkelser* er terskelmennesker, må *liminale skikkelser* være overskridere av grenser. Trekker vi dette videre kan vi si at alle overskridere er *liminale skikkelser*. *Liminale skikkelser* kan ikke unngå å innta *liminoide posisjoner* i samfunnet. Ved å unngå klassifikasjoner fremstår de truende på samfunnsstrukturen. De representerer et forstyrrelsesmoment på samfunnsordenen, og aktiverer dermed samfunnets kategoriseringsbehov. De blir kan hende utstøtt, eller ikke

aksepterte og derfor oversett, motarbeidet og stigmatisert. De er *fremmede andre*. Den *fremmede andre* kan således være gjenstand for frykt, en syndebukk hvorpå samfunnets mørke sider projiseres, en som må kontrolleres for å tolereres. "What is interesting about liminal phenomena...is the blend they offer of lowliness and sacredness" (Turner 2004:80). Den *liminale* entitet er både hellig og lav, og således samtidig "untouchable" av samme grunn. Forfølger vi dette vil *liminale skikkelser* forstyrrelse av grenser, også mellom hellig og lav, både virke opphøyende og nedverdiggende samtidig, og tiltrekkende og frastøtende samtidig. Det jeg vil fram til er at *liminale skikkelser* opptrer i en mellomposisjon i samfunnet. De er overskridende, og de truer samfunnsstrukturen ved å utfordre, overskride og representere alternativer til den gitte norm. Min påstand, etter å ha gjennomgått hva det *liminale*, det *liminoide* og *liminale skikkelser* betyr, er at *den fremmede andre* fundamentalt sett er en *liminal skikkelse*. Iscenesettelsen av *den fremmede andre* er derfor å anse som en iscenesettelse av en *liminal skikkelse*. Dermed blir også hovedfokuset flyttet fra *liminal/liminoid*-problematikken til behovet både i antikken og i samtidens Norge for å iscenesette *liminale skikkelser* som *fremmede andre*, innenfor en kontekst som tar form av et *sosialt drama*.

2.3 Underliggende teaterantropologisk teori – Det sosiale drama

Som det går fram under min redegjørelse for kjernebegreper vil denne undersøkelsen basere seg på Schechners performanceteorier og Turners antropologiske teorier. I tillegg benyttes Synnøve des Bouvrie som en hovedteoretiker. Schechner og Bouvrie, står i en epistemologisk tradisjon etter Turner. Bouvries teorier om tragedienes mening og funksjon samt kvinnens stilling i antikkens klassiske periode er viktige i del 1. Enda viktigere er likevel hennes analysemodell for tragedier, som blir benyttet både i del 1 og del 2. Derfor vil den bli redegjort for her i teoridelen under pkt.2.3.3. Denne oppgaven har også et viktig feministisk aspekt, ettersom den tar sikte på å undersøke iscenesettelsen av *den fremmede andre*. Det feministiske perspektiv blir ivaretatt ved å bruke feministisk teori i kombinasjon med Turner og Schechner, samt gjennom bruken av Bouvrie.

2.3.1 Det sosiale drama

Turner så det, som nevnt slik, at tidligere samfunns ritualer hadde gjennomgått et *sparagmos*, og at deres refleksive og samfunnsbearbeidende funksjoner ble overtatt av performative genre, som blant annet teater, i urbane postindustrielle samfunn (Turner 1987:106, Bell 1997:39). Hans vekt på at ritualer virker gjennom en prosess av dramatisering, ledet ham til å

se ritual som *performance* (Bell 1997:40ff). På samme måte som Turner blant annet så ritualer som en måte å spille ut sosiale konflikter på, mente han at reelle konflikter i samfunn både av enklere og moderne slag, tok rituell form, og innehadde samme dramaturgi som et overgangsritual. Han kalte slike prosesser for *sosiale drama*. Han mente at samfunnet alltid er ”svanger” med potensielle *sosiale drama*, og han hevder det er herfra teatret har sine røtter.

The primordial and perennial agonistic mode is the social drama....(T)he roots of theatre are in social drama, and social drama corresponds well with Aristotle's abstraction of dramatic form from the works of the Greek playwrights....Theatre is indeed a hypertrophy, an exaggeration, of jural and ritual processes; it is not a simple replication of the "natural" total processual pattern of the social drama. There is, therefore, in theatre something of the investigative, judgmental, and even punitive character of law-in-action, and something of the sacred, mythic, numinous, even "supernatural" character of religious action – sometimes to the point of sacrifice (Turner 1982:11,12).

Som vi ser påpeker Turner en nær relasjon mellom teater, ritual og *sosiale drama*. Det skal vi gå nærmere inn på her fordi det vil bistå meg i å vise hvordan teatret er virksomt i det samfunnet det opererer i, og hvorfor jeg derfor kan lese den lille historien som et destillert og uthevet bidrag av den større historien.

Det *sosiale drama* som bygger på overgangsritualets dramaturgi, kan ifølge Turner, beskrives som en hendelse som fører til en *breach*, eller brudd eller sprekkdannelse i den sosiale orden, som utløser en *mounting crisis*, en eskalerende krise, som betegnes av anti-struktur og kaos, hvor grupper posisjonerer seg. *Redressive actions*, som er handlinger som adresserer og vil bøte på problemet, igangsettes for å forsøke å kontrollere og rette opp i de forhold utløst av krisen, - som kan ende i enten *reintegration*, reintegrasjon i den eksisterende eller en ny forandret orden, eller i *recognition of schism*, erkjennelse av uløselig skisma, - altså en splittelse av grupper. Under den tredje fasen i det *sosiale drama* avføder *liminaliteten* performative uttrykksformer. Det er her de forskjellige gruppene får en bevissthet om seg selv som gruppe, og hvor man får en offentlig refleksivitet. Denne prosessen avføder offentlige ritualer som teater, juridiske prosesser, religiøse ritualer og lignende, og innebærer ikke sjelden en offerhandling for å gjenopprette den tapte balanse (Turner 1982:61ff, 1987:33ff, 1990:8ff). Jeg minner om at den refleksiviteten som oppstår ikke kan forstås som en enkel speiling, men som en prosess av mangedoble speilinger som reflekterer utover hendelsene i seg selv, og igjen avføder nye refleksjoner (Hammer 2006c). Dette er viktig i forbindelse med

at det antikke dramaet utgjorde del av en teaterkonkurranse innenfor en større religiøs festival. Det er således mulig å knytte virksomhet og *liminalitet* til oppføringen i det antikke *polis*. Tragedienes tematisering av dominerende kvinneskikkelser, som oftest i konflikt med normen i samfunnet for øvrig (Bouvrie 1990, Hov 1998), kan kanskje sees som 'redressive actions' innenfor et større *sosialt drama* som handler om det klassiske samfunnets konsolidering av en patriarkalsk struktur? Vår samtids oppføring av "Fruen fra det Indiske hav" er selvsagt ikke en del av en religiøs festival. Men kan denne forestillingen, kan hende, ses som et produkt av 'redressive actions', innenfor et pågående *sosialt drama*, som handler om den norske nasjonalkulturen, og den norske offentlighetens konflikter og utfordringer i møte med flerkulturalitet og minoritetskulturer? Dette er spørsmål som vil undersøkes i denne oppgaven.

Turner og Schechner viser interrelasjonen mellom teater og ritual, demonstrert ved deres lemniskatemodell, som knytter *sosialt drama* og *estetisk drama* sammen. Den hevder i korte trekk at det i ethvert sosialt drama ligger en retorisk og estetisk struktur implisitt, og at det i ethvert scenisk drama ligger implisitt en sosial prosess, og medfølgende strukturelle motsetninger (Turner 1982:73f, Turner 1990:16f, Schechner 2003:215). Schechner grep tak i Turners teorier om *liminalitet* og det *sosiale drama* som han mente viste hvordan teatret evnet å virke subversivt, eller omveltende på samfunnet. I den *liminale* fase regjerer en anti-struktur som muliggjør nye paradigmer. Schechner (1993:83) har stor tro på *liminalitetens* subversive muligheter, og sier at det som skiller karneval fra revolusjon er forskjellen på midlertidig og permanent forandring. For å demonstrere nærmere interrelasjonen mellom teater og ritual presenterer Schechner (2003:129ff) også en annen modell som han kaller "the efficacy-entertainment braid". Her forklarer han hvordan teater "by means of ritual" kan virke på samme måte som et ritual, og hvordan ritual "by means of performance" innehar en estetisk form og også kan være underholdende. Modellen viser perioder i historien hvor han mener teater har fungert spesielt virksomt på samfunnet, altså perioder hvor teater og ritual overlapper hverandre, og vice versa perioder hvor de ligger langt fra hverandre. La oss videre se på hvorfor man anser ritualen som spesielt virksomt, og hvilken bæring det har på samfunnets verdier.

2.3.2 Symbolet, dets effekt, betydningspoler og dets rolle i grensemarkering

Eric Rothenbuhler (1998:54) hevder at ritualens effektivitet ligger i hvordan dets form evner å kommunisere mening som peker utover handlingene i ritualen i seg selv. Dette gjør ritual blant

annet gjennom dets utstrakte bruk av symboler. Et symbol kan defineres som et flertydig tegn, i overensstemmelse med forståelsen i fag som religionsvitenskap og sosialantropologi, hvor symbol brukes om tegn med komplekse og flytende betydninger (Gilhus & Mikaelsson 2001:80). Turner var opptatt av symbolets funksjon i samfunnet og hvorledes symboler aktiveres og genereres i kulturelle og sosiale prosesser. Han opererer innenfor det han kaller komparativ symbolologi, som studerer symboler i bevegelse og kontekst, ikke som løsrevne tegn¹², og som henter sitt data-grunnlag fra kulturelle genre, muntlige som skriftlige, “and one may reckon among them *activities* combining verbal and nonverbal symbolic actions, such as ritual and drama, as well as *narrative* genres, such as myth, epic, ballad, the novel, and ideological systems” (Turner 1982:21)¹³. Dette er interessant for oss, fordi det viser at både teaterhendelsen og teaterteksten kommuniserer ved hjelp av symboler. Den symbolske meningen er subjektivt konstituert. Turner mente at den menneskelige kropp er kilden til symboler og symbolsystemer som springer ut fra dens behov for å organisere og forstå den sosiale verden. Fargene rødt, hvitt og svart, som representerende for blod, melk, sæd og forråtnende materie er menneskelige basissymboler mente han. Disse grunnsymboler organiserer igjen andre nivåer som drifter og sosiale relasjoner, og gjennom slike assosiative nettverk blir kroppen et kulturelt system for å klassifisere hele den sosiale erfaring (Bell 1997:41f). Viktig i Turners tenkning er hvordan symboler knytter mange ting og handlinger sammen. Lignende betydninger samles og forenes gjennom symbolet. Symbolets ulike betydninger fordeler seg på det Turner kaller en sensorisk og en ideologisk pol. Betydningene ved den sensoriske polen er knyttet til fysiologiske prosesser. Ved den ideologiske polen henvises det til samfunnets moralske og sosiale orden (Turner 1967:27ff, 54ff)¹⁴. Denne strukturelle modellen godtgjør hvorfor symboler er virksomme (Gilhus & Mikaelsson 2001:96ff). Vi kan anta at behovet for å iscenesette *liminale skikkelser* som *fremmede andre*

¹² Komparativ symbolologi distingverer seg ifølge Turner (1982:20f), fra semiotikk og semiologi som er bredere, og symbolsk antropologi som er smalere. Termen komparativ innebærer at en sammenlignende metode benyttes. “It is involved in the relationship between symbols and concepts, feelings, values, notions, etc. associated with them by users, interpreters or exegetes; in short it has semantic dimensions, it pertains to meaning in language and context”(Turner 1982:21).

¹³ “They would also include non-verbal forms such as miming, sculpture, painting, music, ballet and architecture”(Turner 1982:21).

¹⁴ “Sammenkoblingen mellom den sensoriske og den ideologiske er det som gjør religiøse symboler så virksomme. Her har vi dermed et nytt perspektiv på symbolets kraft. Symbolene knyttes til menneskets sjel liv og personlige erfaring, og samtidig til samfunnets struktur og samfunnsgruppens forståelse av seg selv. En slik beskrivelse av symbolet er ny og original hos Turner. Det er verdt å merke seg at Turners symboltolkning representerer en unik hermeneutisk bevegelse når en sammenligner med Eliade, Ricoeur og andre som hevder symbolets opphav i en transcendent virkelighet. Deres symboloppfatning er hva vi kan kalle himmelvendt. Dette innebærer at man tar utgangspunkt i objekter som gis en teologisk tolkning. Turner knytter i stedet det abstrakte meningsinnholdet til symbolets ideologiske pol, som han ikke gir noen forrang når det gjelder forståelsen av symboler”(Gilhus&Mikaelsson 2001:98).

henger sammen med at de utfordrer kjernesymboler i en kultur. På hvilken måte de truer kjernesymboler og hvorledes trusselen håndteres blir derved interessant for oss. Dette vil bli behandlet i denne undersøkelsen. En vesentlig sosial og kulturell funksjon ved symboler er å markere grenser mellom individer, grupper og områder, og de skaper således en innenfor-utenfor-dynamikk hevder religionsforskerne Ingvild S. Gilhus & Lisbeth Mikaelsson (2001:85). Symbolets plass i grensemarkering blir viktig for oss når vi skal identifisere hvilke taktikker som benyttes for å definere *den fremmede andre*. Polariseringen henger sammen med en generell tendens i dannelsen av symbolsk mening, nemlig at symbolske betydninger utkrystalliserer seg i motsetningspar. Det finnes både universelle dypstrukturelle motsetninger og kulturspesifikke kontraster. Innenfor-utenfor-dynamikken henger direkte sammen med identitetsdannelse. Identitetsdannelse handler om identifikasjon ved hjelp av symbolske verdier (Gilhus & Mikaelsson 2001:85f). Thomas H. Eriksen & Torunn A. Sørheim (2006:55) fremholder at forutsetningen for gruppeidentitet og grenser i forhold til andre skapes gjennom kontraster eller dikotomisering, og gjennom komplementarisering. Det vil si at for eksempel etnisitet er opplevde kulturforskjeller som gjøres kontinuerlig relevante, og som trekkes inn i samhandling med andre. Det er relasjonen mellom to grupper eller flere som skaper etnisitet. I tillegg til å legge vekt på forskjeller, legger man også vekt på at 'vi' har alt det 'de andre' har, en komplementarisering som signaliserer likeverd (Eriksen & Sørheim 2006:52ff). Viktig for vår bruk av Turner er hans måte å se samfunnet som en dynamisk prosess som defineres og redefineres ved hjelp av ritualer, som kommuniserer ved hjelp av symboler og myter med symbolsk betydning. Ritualene blir således en feiring av et samfunns kulturelle koder.

2.3.3 Bouvries modell

Når det gjelder tragedienes mening og funksjon i det athenske *polis*, som er viktig å klargjøre i min oppgave ettersom jeg benytter Evripides' tragedie som en grunntekst, vil jeg bruke Synnøve des Bouvries (1990) *Women in Greek Tragedy*. Dette er fordi Bouvrie, som hun selv sier (1990: 314ff), i motsetning til mange andre teoretikere, er opptatt av tragedienes symbolske betydning og dermed hvordan tragedien virker på samfunnets dype strukturer. Bouvrie er filolog, men benytter en antropologisk tilgang, og hun legger Turner til grunn i utviklingen av sin teori om tragedienes virksomhet differensiert på tre plan, det dramatiske, det tragiske og det symbolske. Hun representerer en inngang til å se det antikke samfunns sosiale og symbolske struktur gjennom analysen av tragediene, samt kvinnens stilling i *polis*. Jeg tar med meg Bouvries modell inn i del 2 av denne undersøkelsen, for å se om den kan brukes som analysemodell på forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. Man

kan selvsagt innvende mot å oversette en modell som er utviklet spesifikt med tanke på de greske tragediers virksomhet i den antikke kontekst, men jeg mener likevel at den med hell kan benyttes i andre sammenhenger så lenge det tas hensyn til de samfunnsmessige og kulturspesifikke ulikheter. I tillegg til Bouvrie (1990), hvis *Women in Greek Tragedy* er et bidrag til *herstory*, benyttes et lite utvalg andre feministiske teoretikere som alle er opptatt av, på ulike måter, å presentere historien og litteraturen ut fra et kvinnelig perspektiv, basert på feministiske premisser.

2.4 Feminismer

Whether a feminist views the problematic of the signifier and of representation through a postmodernist prism or a historical-materialist lens, the critique of patriarchy carries with it an ethical commitment to the value of one's own position, however complex and nuanced that position may be (Diamond 1997:vii).

Som Mats Alvesson og Kaj Sköldberg (1994:287) påpeker, finner man feministiske standpunkter innenfor de fleste tilnærminger innenfor akademia, fra positivisme til postmodernisme og poststrukturalisme. Disse varierer både politisk og kunnskapsteoretisk. En hovedtanke innen feminisme er at kjønn utgjør et sentralt emne for å forstå alle sosiale relasjoner, institusjoner og prosesser. Kjønnssrelasjoner utgjør et problem da de er knyttet til dominansforhold, ulikhet og motsetninger. Kjønnssrelasjonen forstås som sosialt skapt, og ikke naturgitt. Den preges av sosiokulturelle og historiske forhold og kan radikalt forandres ved menneskelig handling. Man skiller mellom biologisk kjønn og sosialt kjønn (se pkt.2.2.1), eller *sex* og *gender* (Alvesson og Sköldberg 1994:287f).

2.4.1 Liberal feminisme

Alvesson og Sköldberg (1994:289ff) viser til tre grunnleggende retninger innen feminismen, liberal feminisme, radikal feminisme, og poststrukturalistisk og postmodernistisk feminisme. Denne inndelingen svarer også delvis til forskningsutviklingen på området. Liberal feminisme handler om kjønnsvariabelen. Her mener man at tradisjonell forskning ikke har tatt hensyn til ulikheter mellom kjønnene og kvinners ofte dårligere vilkår. Det kreves at man differensierer mellom kjønnene og i forskningen tar hensyn til alle økonomiske, sosiale og psykologiske skjevheter. Denne synsvinkelen utgår ofte fra en tradisjonell positivistisk vitenskapsoppfatning, hvor man verdsetter nøytralitet og objektivitet, og man finner det ofte blant feministiske empirikere. Det opereres med et nokså uproblematisk kjønnsbegrep hvor man er opptatt av det biologiske kjønn. Innenfor litteraturkritikken kalles denne retningen

feministisk litteraturkritikk og er opptatt av kvinnen som leser og konsument av litteratur menn har frembrakt, og av hvordan hypotesen om en kvinnelig leser forandrer vår oppfatning av en gitt tekst, ved at betydningen av dens seksuelle koder vekkes til live. ”Feministisk kritikk er i sitt innerste vesen politisk og polemisk, med teoretisk tilknytning til marxistisk sosiologi og estetikk....et av den feministiske kritikkens problemer (er) at den er mannsdominert” (Showalter 1991:378ff). Grunnen til at jeg tar med dette sitatet er fordi jeg benytter feministisk litteraturkritikk, og fordi jeg mener det også sier noe om kjønnsvariabel retningen generelt. Dessuten er jeg og flere av mine teoretikere kvinnelige lesere av mannsprodusert tekst. I denne undersøkelsen står jeg som leser av kulturelle uttrykk som er produsert av menn, så som Evripides’ *Medeia* og Ulfsbys forestilling *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. I tillegg benytter jeg meg av kvinnelige teoretikers lesninger av de greske tragediene. Dette har bæring på hvordan materialet blir tolket og fremstilt. Jeg velger å plassere Bouvrie og Live Hov her, selv om de kan synes å ligge i grenselandet mellom denne og den neste varianten.

2.4.2 Radikal feminisme

Radikal feminisme betoner vekten av å få en dypere forståelse av kvinners omstendigheter og opplevelser. Idealet er å studere ulike fenomen ut fra et kvinneperspektiv eller feministisk standpunkt. Her er bruksområdet større og kjønn kan i prinsippet leses inn i alt. Disse anklager vitenskapen for å tradisjonelt være vinklet ut fra et mannlig perspektiv og for dermed å være farget av mannlige antagelser, prioriteringer, fokuseringer, teorier og metodologier. De oppfatter positivismen og den nøytrale objektive forskeren som et mannlig påfunn, og foretrekker ofte alternative ansatser hvor det legges større vekt på subjektivitet og personlige erfaringer. Viktig her er å gi kvinner en stemme i forskningen, og å beskrive og tolke den sosiale virkeligheten ut fra et kvinneperspektiv (Alvesson og Sköldberg 1994:289ff). Jeg vil jeg plassere De Beauvoir og Kristeva her, innenfor en filosofisk-politisk retning påvirket av Freud og Lacans psykoanalyse. Camille Paglia er jungianer og setter seg i opposisjon til feminister generelt, men har etter min mening også selv et feministisk perspektiv. Radikal feminisme svarer til litteraturkritikkens gynokritikk, som er mer eksperimentell enn feministisk litteraturkritikk med forbindelser til andre former for feministisk forskning (Showalter 1991:381). Jeg benytter gynokritikeren Susan Gubar i min feministiske lesning av verkene. Betegnende for feministiske retninger innen antropologien og klassiske studier, som søker å avdekke kvinnelig subkultur, er ønsket om å bidra til å skrive *herstory*. Jeg siterer Synnøve des Bouvrie for å forklare nærmere hva dette innebærer,

The feminist movement of the last decade and a half has urged scholars to study the role of women in history in order to provide today's women with the full range of female achievement. The search for a new identity justifies women's demand to researchers to focus upon women's history as a special field. This does not mean that women are studied in isolation as men have been in the past, but it states women's interest in questions of their history. It acknowledges the fact that all research is born of some, even unconscious, interest, and implies that the best way to obviate undesired results of this fact is to admit one's interest" (Bouvrie 1990:12).

Dette gir en videre indikasjon på at Bouvrie kanskje kan plasseres innenfor denne retningen, snarere enn den liberale feminismen. I så fall er hun en liberal feminist som skriver seg inn i det kulturhistoriske paradigmeskiftet hvor man ser bort fra objektivitetens mulighet.

2.4.3 Poststrukturalistisk og postmodernistisk feminisme

Det tredje feministiske ståsted uttrykker en poststrukturalistisk og postmodernistisk posisjon og problematiserer de gitte kjønnskategoriene de to andre synene går ut i fra. Det tilkjennegir en grunnleggende skepsis til vitenskapstradisjonen og avviser at det kan finnes en universell grunnvoll for fornuft, vitenskap, fremskritt eller subjektet selv. Her mener man at kjønnet er en sosial og språklig konstruksjon og at begreper som mann og kvinne innebærer flytende grenser og tvetydighet. Andre feministers streben etter å finne det genuine kvinnestandpunktet, kvinnen som en patriarkalsk negasjon, kritiseres for å være essensialistisk, og for å virke bekreftende på gjeldende maktstrukturer. Man anser ikke kvinner, kvinnelighet og kvinners opplevelser som robuste utgangspunkt, og påpeker skjørheten og tilfeldighetene i de sosiale konstruksjonene. Poststrukturalistiske feminister er i likhet med andre poststrukturalister ute etter å dekonstruere språket og ser bort fra subjektsnivået. Avhengig av språk, representasjon og diskursiv sammenheng konstitueres ulike former for subjektivitet, hevdes det. Innenfor diskursen blir språket referanseløse tegn i fritt spill, som i sin intertekstualitet bare henviser til hverandre. Poststrukturalistisk feminisme står derfor i fare, i likhet med poststrukturalisme, for å bli kun diskurs, hvor det eneste man kan gjøre er å destabilisere forestillinger og språkbruk. Imidlertid må det sies at poststrukturalister og poststrukturalistiske feminister har et polemisk poeng og kraft til å rokke ved inngrodde forestillinger og tankesett. Det er dessuten vanlig at poststrukturalistisk interesserte feminister inntar en mellomposisjonen, en blanding av denne filosofiske posisjon og et kvinneperspektiv. En postmoderne tendens innen antropologien og etnologien i siste halvdel av det 20. århundre er at man ser en nærmere tilknytning mellom

forskningsposisjonen og forfatterskapet. Man erkjenner egen subjektivitet, og at man ikke kommer bort fra egne følelser, oppfatninger, fortolkninger, subjektive valg og egen signatur i produksjonen av et forskningsarbeide (Alvesson og Sköldberg:234ff, 287ff). Denne posisjonen hvor man går bort fra objektivitet, og derimot hevder at forskeren legger føringer på forskningen, er fulgt opp i teatervitenskapen (Carlson 2004, Diamond 1997, Fortier 2002, Kirshenblatt-Gimblett 2004:43ff), og blir også tatt hensyn til i denne undersøkelsen. I en slags mellomposisjon plasserer jeg teoretikere som Elin Diamond, Eva C. Keuls og Froma L. Zeitlin. Alle disse er mer politisk enn språklig opptatt, men de kan ses som ute etter å dekonstruere makthierarkier.

2.5 Kulturteori

Kulturteori behandler blant annet spørsmål om hva etnisitet, språk, myter, ideer, lover og landområde har å si for å skape et fellesskap. Eriksen & Sørheim definerer kultur ut fra antropologen Edward Tylers definisjon,¹⁵ ”Kultur eller sivilisasjon, er den komplekse helhet som består av kunnskaper, trosformer, kunst, moral jus og skikker, foruten alle de øvrige ferdigheter og vaner et menneske har tilegnet seg som medlem av et samfunn”(2006:35). Nasjonen er ”det forestilte fellesskap”, hevder Benedict Anderson (1996). I en nasjons felleshukommelse inngår historier som blir mytologisert og historier som blir undertrykt. Å trekke en parallell til iscenesettelse er åpenbart mulig. Nasjonen er en iscenesatt historie. Dens eksistensgrunnlag baserer seg på en forestilling om virkelighet. Nasjonens eksistens iscenesettes for å defineres og bekreftes. Men eksistensgrunnlaget hentes fra en ideell fortid som peker på en tendens ved ’restored behavior’¹⁶, ”Restored behavior offers...the chance to rebecome what they once were – or even, and most often, to rebecome what they never were but wish to have been or wish to become”(Schechner 1989:38). Mytologiseringen foregår ved å bygge historier på et kjent mytestrukturmønster, og derved redigere og omskape historie til myter. Mytene blir en del av et folks *felleshukommelse*. Felleshukommelse kan ses som et folks delte minner, basert på kulturelle, sosiale, politiske og religiøse forestillinger. *Countermemory*, representerer undertrykte minner, den undertrykte del av historien som har en lei tendens til å dukke opp til overflaten igjen (Zerubavel 1995:3ff). Like viktig for en nasjons *felleshukommelse*, er altså ikke bare hva som huskes, men hva som velges å glemmes i ulike perioder. *Myte* skal i vår sammenheng sees som en historie, gjerne om guder eller

¹⁵ Både Hodne (2002:20) og Eriksen & Sørheim (2006:35) baserer seg på Tylers kulturdefinisjon, og fremhever definisjonens fortsatte relevans og utstrakte bruk.

¹⁶ Se s. 15f.

helter, som gis røtter langt tilbake i tid, hvis sannhetsgehalt ikke kan garanteres. Myten er en form for symbolsk tekst med stor symbolverdi (Gilhus & Mikaelsson 2001:80f, Zerubavel 1995:216). Mytologien for de gamle grekere, var ifølge Burkert (2003:8), til å begynne med den eneste måten å forstå og akseptere verden på. Her lå gudemytenes viktige rolle i deres tilknytning til hellige ritualer, som de fylte med innhold og mening. Som vi har sett kan en hevde at mytologi basert på andre historier fremdeles er en viktig måte å forstå verden på (Barthes 1991, Gilhus & Mikaelsson 2001, Hodne 2002, Eriksen & Sørheim 2006, Schechner 1989, 2003, Turner 1982, 1987, Zerubavel 1995). En myte fremstår med flere ansikter, den glipper unna, og er vanskelig å uttale noe absolutt om. Evnen til forandring understreker mytens symbolske betydning, med påvirkningsevne utover sin utstrekning og samtid (Rothenbuhler 2005). Kulturteorien supplerer min bruk av Turner, Schechner og Bouvrie. Noen begreper og forklaringsmodeller, som eksempelvis 'felleshukommelse' og 'mytologisering', samt hvordan grupper og samfunn definerer og markerer seg, fungerer som verktøy for å se begge samfunn. Men ettersom denne undersøkelsen tar utgangspunkt i to svært ulike samfunn i tid og rom, er det nødvendig å trekke inn litteratur som behandler kulturspesifikke elementer ved de ulike kulturene.

I behandlingen av stoff fra den greske antikken, forholder jeg meg ikke kun til teater- og kulturteori, men trekker også veksler på den omfattende litteratur man finner på området. Johan H. Schreiners (1996) *Antikkens historie*, benyttes for å gi en oversikt over *polis*-strukturen i det klassiske Athen, og noen av de sosiale og kulturelle kriterier som lå til grunn for denne samfunnsorganiseringen. Han benyttes i kombinasjon med Bouvrie (1990), og andre teoretikere som går inn på detaljer og ulike aspekter ved dette samfunnet. Jeg vil for eksempel bruke Walter Burkert (2003) som en hovedkilde for gresk mytologi og Louise Bruit Zaidman & Pauline Schmitt Pantel (1992) på kultisk praksis. Når det gjelder norske forhold, benytter jeg Bjarne Hodne (2002) for å gjøre rede for den norske nasjonalkulturen og Thomas H. Eriksen (2005), Eriksen & Sørheim (2006) og Anne Gullestad (2002), for problematikk knyttet til multikulturalitet innenfor det flerkulturelle Norge.

Til tross for at jeg nå har listet opp de ulike teoretikere som representanter for ulike aspekter og felt, vil jeg benytte dem om hverandre der feltene deres overlapper, som jo ofte skjer når de behandler lignende og overlappende temaer. Jeg vil også bruke dem i diskusjon med hverandre og meg når jeg mener det er med på å utvide forståelsen av et tema, og i tilfeller der jeg mener ulike perspektiver kommenterer og informerer det jeg ønsker å belyse.

3. METODE

I denne undersøkelsen tar jeg i bruk en antropologisk kvalitativ og komparativ metodisk tilgang i kombinasjon med en hermeneutisk fortolkning ut fra et kritisk feministisk ståsted. , Det vil si at jeg i tråd med antropologisk metode kartlegger, samler, presenterer og fortolker ulike data i del 1 og del 2, som jeg senere sammenligner i del 3. Dette gjøres innenfor en hermeneutisk fortolkende ramme ut fra et kritisk feministisk ståsted. Som vist ovenfor benytter jeg meg av ulike teaterantropologiske og kulturteoretiske teorier, som utvides med feminisme. I del 1 er jeg selvsagt avskåret fra å kunne overvære forestillingsfenomenet direkte og må derfor benytte dramaet *Medeia* som primærkilde, som jeg fortolker gjennom den teorien som er lagt til grunn. I del 2, hvor forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* legges til grunn, benyttes det nødvendigvis andre virkemidler for å kartlegge og beskrive, enn i del 1, ettersom dette forestillingsfenomenet lot seg observere. Det vil si at jeg i dette tilfellet går ut fra deltagende observasjon, et lydopptak av en forestilling, og et intervju med markedsansvarlig for forestillingen, i tillegg til avisartikler og annet materiale knyttet til forestillingen. Ettersom min undersøkelse ikke begrenser seg til å se på en forestilling, men nærmer seg en kulturkritikk, er det hensiktsmessig å trekke veksler på kulturteori. Min tilgang er som i teatervitenskapen fortolkende, men ligger nærmere en antropologisk tilnærming til teater hvor man er opptatt av teaterets virksomhet som en del av det samfunnet det opererer innenfor, enn en estetisk tilnærming. Ikke upåvirket av min tid tar jeg innover meg de postmodernistiske innsikter om fragmentering og objektivitetens umulighet, men avviser at språket ikke kan referere til noe utenfor seg selv. Jeg mener at en strategisk essensialisme er nødvendig for å kunne utsi noe om *den fremmede andre*. Derved blir min feministiske posisjon nærmere et radikalt kvinnestandpunkt enn postmodernistisk *gender*-teori, men er påvirket av postmodernismens ønske om å dekonstruere makthierarkier. Dette sammenfaller også med teatervitenskapens antropologiske tilnærming, hvor man blant annet ser på teatrets evne til å virke subversivt på den ene siden eller konstituerende på gjeldende maktstrukturer på den andre (Turner 1987).

Jeg er opptatt av samfunnets behandling av *den fremmede andre* og således er mitt utgangspunkt også politisk. At jeg ser på en tendens i et samfunn som er fjernt fra oss i tid, for så å se om det kan si noe om vår tid, innebærer både en fortolkning og en komparasjon. Innenfor en hermeneutisk ramme er jeg klar over egen subjektivitet, og at jeg bringer min egen før-forståelse og forståelseshorisont inn i denne undersøkelsen, idet jeg tar utgangspunkt i denne, og søker å utvide de ulike delforståelser, for å se om jeg kan komme frem til en ny og

utvidet helhetsforståelse (Alvesson og Sköldberg 1994:114ff). På den måten kan det se ut som jeg er delaktig i å forsøke å skape en ny ”stor historie” (Lyotard 1984), men denne historien er en av mange, og i like stor grad preget av mine subjektive valg, som andre er preget av sine. Jeg er opptatt av viktigheten av å skrive *herstory*, og mener at i vår norske samtid er denne historien like mye en historie om *den fremmede andre* som om *den andre*. I en slik prosess er jeg klar over faren ved etnosentrisme. At jeg som hvit kvinne av middelklassen skriver om *den fremmede andre* før og nå, gjør henne like mye *den andre* for meg, som jeg ut fra et feministisk standpunkt kan anse meg selv for å være i samfunnet. *Den fremmede andre* blir således dobbelt *den andre* og jeg blir betrakteren. På den annen side kan man argumentere for at all forskning er betraktning av *den andre* og at jeg dermed føyer meg inn i forskningstradisjonen. For å illustrere dette delvis feministiske problem nærmere vil jeg sitere teaterviteren Diamond,

Feminism has gained much from postmodernism. The decentered subject implies the dismantling of the self-reflecting cogito/self, whose inferior other has been traditionally gendered female. And yet feminists, ..., with our different objects of analysis, want to intervene in symbolic systems, linguistic, theatrical, political, psychological – and intervention requires assuming a subject position, however provisional, and making truth claims, however flexible, concerning one's own representations (Diamond 1997:vii) .

Således anser jeg denne undersøkelsen som en fortolkning, som en historie blant mange. Alvesson og Sköldberg (1994:313ff) viser til at man innenfor nyere forskningstradisjon, gjerne tar i bruk flere tilganger, for å belyse et tema. Dette henger sammen med forskerens subjektive posisjon, og forskeren som forfatter, som bringer med seg et reflekterende nivå , hvor forskeren reflekterer over eget ståsted og subjektivitet, og angriper tema fra flere vinkler for å belyse det. Dette støtter min bruk av både en antropologisk tilgang og en hermeneutisk og feministisk fortolkning i denne undersøkelsen. Innenfor blant annet antropologien og religionshistorien har man ofte benyttet en komparativ eller sammenlignende metode. Man har eksempelvis tatt lignende eller ulike fenomener i ulike samfunn og sammenlignet med hverandre. Denne tilgangen er kritisert for å etterstrebe en universalitet, og for å overse det partikulære (Bell 1997:266f). Jeg henviser til mitt tidligere Keuls sitat, at jeg anser meg som en reisende i en fremmed kultur, og at jeg i løpet av reisen også lærer noe om min egen. Min undersøkelse etterstreber ikke en universalitet, men jeg tar med meg det jeg har funnet på reisen for å se om det kan si noe om min egen kultur. Den sammenligning som derved vil finne sted er å anse som en fortolkning, en mulig måte å se det på.

DEL 1: DEN FREMMEDE ANDRE FØR

4. DEN FREMMEDE ANDRE FØR

Kulturforskeren John R. Gillis (1994:3ff) i *Commemorations. The Politics of National Identity.*, peker på at nasjonal identitet bygges blant annet ved å gi historiske hendelser mytisk kraft, samt å skape myter som styrker et samfunns fellesskapsfølelse og gir felles verdier. Dette gjøres blant annet ved å framheve kriger som heroiske, ved å dyrke krigens helter og vise til ærefulle røtter, gjerne langt tilbake i tid. Kunstverk skapes for å feire og minnes den ærefulle historien. De som minnes i det nasjonale er som regel døde hvite menn, sier han videre. Dette kan som vi skal se også korrespondere med måten det klassiske greske samfunn opererte på (Bouvrie 1990, Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 1992, Hov 1998, Keuls 1985, Richlin et al. 1992, Schreiner 1996, Winkler & Zeitlin et al. 1990). Det er i lys av dette, og til tross for at Bouvrie tilskriver tragedien funksjonen å skulle styrke og opprettholde samfunnsstrukturene, besynderlig at tragediene inneholder så sterke kvinneskikkelser, når disse ikke korresponderer med kvinnens stilling i datidens samfunn. Turner (1982:11) påpeker at samfunnet er svanger med potensielle *sosiale drama*, som hviler under overflaten. Alt som skal til er noe som utløser det, og tvinger det frem. Samtidig påpeker han at *sosiale drama*, tross dets klare dramaturgi, slett ikke behøver å "run smooth" (Turner 1982:71), men kan derimot bryte sammen, gå tilbake til et tidligere stadium, og så videre. Turner innrømmer at hans modell ligner den aristoteliske modellen, og fastholder at det *sosiale drama* er en universell prosessuell form, som uavlatelig utfordrer ambisjoner om perfektion innen sosial og politisk organisering. I noen kulturer er dets profil strømlinjeformet, mens i andre kulturer blir agonistiske handlinger enten undertrykt eller avfeid ved hjelp av omfattende koder for etikette (Turner 1982:71). Dette åpner for at *sosiale drama* kan vedvare over tid. Man kan, som vi også skal komme nærmere inn på, se at tragediene behandler noen utvalgte temaer gjentatte ganger, hvorav kjønnsproblematikken kan anses å være ett av dem. Athen i klassisk tid ser dessuten ut til å ha et svært anstrengt forhold til sine fremmede og til påvirkning utenfra. Vi skal derfor se på om tragedienes behandling av kvinner, og i vårt tilfelle en fremmed kvinne, kan sees som deltagende i et pågående *sosialt drama* (Turner 1982, 1987), som handler om Athens klassiske tids definering og konsolidering av en patriarkalsk samfunnsstruktur i møte med de konflikter og utfordringer det innebar i form av kontroll og definering av fremmede og av kvinnen som *den andre*.

Før jeg går inn på Evripides' *Medeia* som eksempel på den klassiske antikkens iscenesettelse av *den fremmede andre*, er det hensiktsmessig å skissere den samfunnsmessige og politiske situasjon i Athens klassiske periode. Ut fra den vil jeg i særdeleshet se på den

fremmedes, slavens og kvinnens stilling. Dette gjøres for å identifisere hvordan det klassiske samfunnet var inndelt og hva som ser ut til å være viktig i deres kultur, og gjennom det argumentere for at det er mulig å se et *sosialt drama* som handler om nettopp en konflikt mellom den gjeldende samfunnsstrukturen og de elementer som virket truende på den. Er det mulig å tenke seg et *sosialt drama*, bør det også være mulig å se Evripides' *Medeia* som et produkt av 'redressive actions' innenfor et slikt *sosialt drama*. Man regner den greske Antikkens klassiske periode, som er den perioden da tragediedikterne virket, fra omkring år 500 f.Kr. til omkring år 323 f.Kr. (Richlin 1992: xii, xxiv, xxv, Screiner 1996:16).

4.1 Polis – et forestilt fellesskap

The Athenian polis was based on an ideal of self-sufficiency (autarkeia). Within this economy of self-sufficiency the household or family (oikos) constituted the basic unit (Bouvrie 1990:36).

Fra tidlig arkaisk tid til klassisk tid utviklet *polis* seg i retning av den modne idealtypen *polis*. *Polis* var en bystat kjennetegnet ved byen som det kultiske og politiske sentrum og et omkringliggende oversiktlig territorium, bebodd av et lite folketall hvis nedre grense er hundre, og øvre tusen innbyggere. *Polis* utgjorde et demokrati av det brede lag av folket, *demos*, som tilhørte det styrende kollektivet. *Polis* var likevel begrenset til et fellesskap av menn som hadde nådd krigeralder, med en definert borgerrett, og den utelukket slaver, fremmede, frigitte slaver, kvinner og barn (Schreiner 1996:20). Vi ser altså her en klar definering inn i en patriarkalsk samfunnsorden. Borgerne satt i folkeforsamlingen og var med på å avgjøre alle politiske vedtak. Maktforholdene innenfor *polis*, varierte innen ulike bystater og i ulike perioder. *Polis* artet seg også som et religiøst fellesskap. En forbrytelse mot gudene var en forbrytelse mot *polis*. Likevel var ikke *polis* fundert på et religiøst grunnlag, og anses derfor for verdslig. Bare borgere kunne eie jord, og ettersom *polis* vokste var man avhengig av å legge landområder under seg for å få nok jord til borgerne. Bystatene baserte seg på ufri arbeidskraft, som importerte slaver fra underlagte områder, men også *heloter*, undertvungne greske leilendinger uten borgerrettigheter som måtte stille som soldater for *polis*. Krig var en fellesoppgave for mennene og holdt *polis* sammen (Schreiner 1996:17ff). Krigens dominerende rolle i skapelsen og opprettholdelsen av *polis*, kan forklares ved Simmels regel som hevder at en gruppes indre samhold øker med det ytre press (Eriksen & Sørheim 2006:74). Krig kan anses for å operere med sterke symboler som er bestemmende for grensemarkering, og skaper en innenfor-utenfor dynamikk. Krigssymbolers betydninger kan

vel i første rekke identifiseres ved Turners ideologiske pol som handler om samfunnets moralske og sosiale orden (se pkt.2.3.2). Det greske riket var preget av en indre og ytre ekspansjon i tiden fra 800 f.Kr. og en økende befolkningsvekst. Kolonier ble dannet ved utflytting fra en moderby, men ble organisert som nye poliser med selvstendige politiske rettigheter, og slik spredte *polis*organiseringen seg. Krig og idrett var beslektede aktiviteter. Tidligere ble aristokratiske unge opptatt som krigere etter hard trening som kulminerte i en tevling ute ved grensene, avsondret fra samfunnet ellers. Da *polis* tok form ble disse tevlingsene til rituelle kriger mellom nabopoliser ført etter strenge regler, eller de ble til fredelige idrettskonkurranser også etter faste regler. Disse ble arrangert hvert fjerde år, slik som de på Olympia som ble åpnet for alle grekere fra 776 f.Kr. Seier medførte stor ære på linje med å utmerke seg i krig (Schreiner 1996:23ff). Her ser vi altså at rituelle kriger overtar for virkelige kriger og at ritualene derved fungerer som en måte å unngå virkelige konflikter på og har en refleksiv og samfunnsbearbeidende funksjon (se pkt.2.2.3). I denne perioden fikk man ikke bare en demokratisering av styresett og nedbygging av aristokratiet, men også et skriftspråk som fungerte for alle, en mynt som var med på å markere *polis* som en selvstendig enhet og en nedskrivning og kodifisering av retten (Schreiner 1996:27ff). Som vi har sett medfører *polis*organiseringen en ny og mer demokratisk styreform, hvor folket disponerer egen jord og fatter politiske vedtak. Likevel ser vi hvordan *polis* innebærer en skarpere distingvering mellom 'oss' og 'de andre'. For å skape samhold innad definerer en gruppe seg ved å skille seg ad og ut fra 'de andre' (se pkt. 2.3.2), det vil i dette tilfellet si ikke-borgere og fremmede.

4.1.1 Polis i Athens klassiske periode

Den athenske bystatens storhetstid regnes fra ca.500 f.Kr. til ca. 370 f.Kr., da arkitekturen, kunsten, historieskrivningen og tragediene nådde sitt høydepunkt, og den representerer Athens gullalder. Peisistratos¹⁷ tok tyrannmakt i Attika fra 561 f.Kr. Tyrannene var pådrivere for større indre samhold, og førte nye skritt på veien mot den modne *polis*. Peisistratos gjorde Athene¹⁸ til Athens skytsgudinne. Han reiste et tempel for henne på Akropolis og styrket *Panatheneer*-festivalen i hennes ære. Fruktbarhetsfester for guden Dionysos ble feiret rundt i

¹⁷ De dominerende adelshus lå nær sentret Athen og i konflikt med andre adelshus i omkringliggende områder. Peisistratos' hus lå øst i Attika, men gjennom en allianse med Alkmanoidenes hus på sørvestkysten, kunne Peisistratos gripe makten i Athen (Schreiner 1996:55).

¹⁸ Gudinnen Athene forbindes i all hovedsak med bystaten Athen. Hennes attributter som en våpenbærende jomfru, seirende og uinntakelig står som symbol på byen (Burkert 2003:139f). I myten er hun datter av himmelguden Zevs, og skal ha sprunget ut av hans panne, derav hennes tilknytning til rasjonalitet. Hun er bevæpnet med spyd, og en geiteskinnskappe, *aegis*, som var omgitt av "Fear, Strife, Force and Pursuit, with a Gorgon-head in the centre and fringe of snakes"(Grimal 1991:66).

Attika. Peisistratos reiste et tempel også for ham i Athen, og innstiftet en årlig Dionysos-festival (Schreiner 1996:57). Ifølge Nygaard representerer dette en omfunksjonering av folkets jordbruksreligion, ved at den innlemmes i en offisiell sentralisert feiring og brukes for å samle folket mot det gamle aristokratiet (Nygaard 1995 del 1). Dette svarer til Turners syn på ritualenes rolle i defineringen av et samfunn (se pkt. 2.2.3).

Omkring 530 f.Kr. ble tragediekonkurransene innført, som en del av Dionysos-festivalen (Schreiner 1996:57). Ettersom tragediekonkurransene innebærer at teater nå blir innlemmet i en offisiell religiøs festival som i stor grad er knyttet til defineringen og feiringen av samfunnsverdier, kan man anta at tragediene behandlet temaer som var knyttet til dette, og som derfor ikke utfordret samfunnsverdiene mer enn det som kunne aksepteres. Dette kommer vi tilbake til. Kleisthenes¹⁹ medvirket tyranniets fall, og i 508 innførte han demokratiet. Kleisthenes reorganiserte Athen inn i ti *fylker*, med den minste underavdeling i en *demen*, og borgerrett berodde på medlemskap i en *deme*. Han delte Athen og Attika inn i 140 slike små enheter, og trakk opp grensene på tvers av tidligere adelsgrenser. Hver av de ti *fylene* besto av en del kystland, en del innland og en del av byen, hver som et bilde på hele staten for å fjerne de regionale motsetningene. I tillegg utstyrte Kleisthenes *fylene* med mytiske stamfedre som avstedkom mytiske forestillinger om slektskap og blodsband (Schreiner 1996:59ff). Denne nye forestillingen om å være et autoktont folk, nærmest oppstått av jorden, uttrykkes i tragediene, også i Evripides' *Medeia* (2002:824-851). Nyordningene ble sanksjonert av Apollon i Delfi, og enhet fra familie til selve *polis* ble holdt sammen innad og markert utad gjennom felles kult og felles religiøse forestillinger (Schreiner 1996:59ff). Utvidelsen av borgerrettighetene ble en engangsforeteelse. Borgere av Athen ble i ettertiden definert ut fra om de nedstammet fra borgerne av 508 f.Kr. (Schreiner:59ff). Zerubavel (1995:3ff) hevder at skapelsen av en fellelhukommelse er en viktig del av samlingen av en gruppe inn i et samfunn. En fellelhukommelse baserer seg ikke på historiske fakta, men på utvalgte deler som gis mytisk kraft, og er derfor alltid åpen for manipulasjon, "Collective memory continuously negotiates between available historical records and current social and political agendas" (Zerubavel 1995:5). Historiske hendelser blir redigert og mytologisert ved at historiene bygges over et mytestrukturmønster som allerede er kjent for befolkningen så som et religiøst mytestrukturmønster. Like viktig for skapelsen av denne fellelhukommelsen er ikke bare hva som blir husket, men også hva som blir glemt. Fellelhukommelsen blir holdt

¹⁹ Kleisthenes var av alkmanoideslekt, men skal ha kommet i konflikt med Peisistratos sønn Hippias som hadde tyrannmakt i Athen, og senere gjennom en allianse med andre adelsfraksjoner fordrev tyrannen i 510 f.Kr. (Schreiner 1996:59).

oppe og videreført gjennom ritualer som feirer og minnes hendelsene som blir løftet fram. Det er påfallende i hvor stor grad samlingen av det greske samfunnet opp mot Athens storhetstid korresponderer overens med de trekk som inngikk i skapelsen av de moderne nasjoner (Gillis 1994, Hodne 2002, Smith 2001, Zerubavel 1995). Felles myter, språk, landområde, rettigheter og plikter, kultur og fellesreligiøse forestillinger skapes her blant annet ved å bryte med gamle tradisjoner, krige seg til posisjoner blant nabostatene, skape nye historier om opphav og blodsband som man funderer mytologisk, for å skape felles verdier og samhold innad og for å markere seg utad. ”Det aristokratiske samfunn var åpent i sidene...men det var eksklusivt nedover mot de lavere samfunnslagene. Den modne polis, derimot, åpnet seg nedover og ga mange flere enn aristokratene del i privilegiene, men den var eksklusiv i sidene i forhold til andre samfunn”(Schreiner 1996:63). *Polis* var per definisjon et krigersamfunn, og Athen lå i krig med jevne mellomrom i hele perioden fra 490 f.Kr. til 322 f.Kr.

4.2 De fremmede

Som Schreiner sier førte *polis* til en større likhet mellom innbyggerne innenfor bystaten, i takt med en større lukkethet overfor andre samfunn. Det ble også en sterkere segregering innen bystaten. ”Frie fremmede som flyttet til athenerstaten etter 508 og slaver som ble frigitt, ble registrert som *metoiker*” (Schreiner 1996:118). Disse kunne ikke eie jord og manglet politiske rettigheter, men avla militærtjeneste, og rike metoikere kunne ta på seg utgifter til religiøse festivaler på linje med rike borgere. De deltok ved Dionysos-festivalene og i kultisk praksis med borgerne, men fikk ikke spise av offerdyrene. De kunne anlegge sak for jurydomstolene, opptre som vitner, men nøt ikke like godt rettsvern som borgere. Mens å drepe en borger medførte dødsstraff, ble man bare sendt i eksil om man tok livet av en metoik. En fast skattlegging av metoikene skaffet staten inntekter og stigmatiserte metoiken som fremmed. I 451 f.Kr. innførte Perikles en lov om at borgersønner kun kunne avles med athenerinner, samtidig som krav for å gi borgerrett individuelt til metoiker og fremmede ble skjerpet (Schreiner 1996:119). Vi ser altså at slektskap og etnisitet blir sterkt betonet samtidig som avstand skapes til fremmede gjennom kategorisering og skarp segregering. ”Kinship thus served as the crucial sorting mechanism classing people within their proper order and maintaining a rigid economic and social hierarchy within the Athenian community” (Bouvrie 1990:38). Dette behovet for strenge kategorier synes å reflektere dette samfunnets rigiditet. Metoikene faller ikke innenfor slektskapsorganiseringen i det athenske samfunnet, og kan derfor anses å representere en trussel for samfunnsordenen. De kan anses å være bærere av *liminalitet* (se pkt.2.2.3), ved ikke å falle innenfor de kategorier dette samfunnet opererte med,

og det kan forklare hvorfor de ble segregert, kategorisert og underlagt en slik streng kontroll. De er således potensielle *liminale skikkelser* som blir definert som *fremmede andre*. Etter at Solons²⁰ demokratiske reformer frigjorde bøndene gikk godseierne over til å importere slaver. ”Slaven kan defineres som rettslig sett totalt ufri” (Schreiner 1996:251). Athen ble i klassisk tid et slavesamfunn, det vil si at slavene utgjorde cirka tretti prosent av befolkningen, og var den dominerende form for arbeidskraft i de produktive næringene. Slaver er eiers eiendom og i ”likhet med andreformuesgjenstander kan slaven kjøpes, selges, leies ut, pantsettes og arves; og i likhet med firbeint arbeidskraft kan slavinnen og slaven parres, og slaven kan kastreres” (Schreiner 1996:251). At slavene i motsetning til bøndene ble hentet utenfra kan sett ut fra det skarpe skillet mellom ’oss’ og ’de andre’ være med på å forklare tilforlateligheten med behandlingen av dem som rene handelsvarer. Den viktigste tilførselskilden av slaver var krigen, men slavehandlere fikk alltid tak i varer i fredstid også. Systematisk avl av slaver forekom. Man regner med at svært mange borgere hadde slaver, men at store slaveeiere var unntaket. Husslavene ble behandlet best, mens slavene som arbeidet i Athens sølvgruver skal ha hatt de verste kårene og inspirerte Platons hulelignelse (Schreiner 1996:252ff). Vi ser altså en systematisk kategorisering og avstandsskapen til fremmede innenfor det klassiske Athen, og utad mot andre stater.

4.3 Kvinnens stilling i antikkens klassiske periode

Vi har også sett, gjennom Schreiner, at historien om utformingen av den greske sivilisasjonen i hovedsak er historien om frie greske menns utforming av et samfunn og deres posisjonering innenfor det. Hvordan var så kvinnesynet i den attiske kulturen? Om kvinnens posisjon sier Schreiner (1996:282ff) at kvinner ble oppfostret til et liv innendørs. Jenter ble vanligvis giftet bort femten år gamle, og tilbrakte i gjennomsnitt femten prosent av de resterende årene de levde som gravide, og ellers var de bundet til småbarnsstellet. Selv om kvinner ved flere tilfeller skal ha kommet mennene til unnsetning ved å kaste stein på angripere fra bymuren og lignende, ”kunne de ikke tjene som feltsoldater, og her har vi en av grunnene til at de ikke hadde politiske rettigheter” mener Schreiner (1996:285), for som han sier, ”den som ikke var kriger, var ikke borger med politiske rettigheter”(Schreiner 1996:286). Selv om vi har sett at Athen var et krigersamfunn, noe som også bekreftes av eksempelvis Winkler (1990:20) og

²⁰ Solon ble ifølge Schreiner (1996:53) regnet som landsfaderen i det athenske *polis*. Hans omfattende demokratiske reformer omkring 580 f.Kr. omstrukturerte samfunnet dramatisk. Blant annet innebar de reduksjon av aristokratiets makt, frigjøringen av bøndene og en folkeforsamling med reell innflytelse, bestående av frie borgere. Solons reformer skal ha medført sterke restriksjoner på kvinners bevegelsesmuligheter og rettigheter (Hov 1998:82).

andre, kan Schreiners konklusjon virke noe enkel, da man kan tenke seg flere andre grunner til å forhindre kvinnens borgerrettigheter i et såpass mannsdominert samfunn. Kvinnens posisjon i det klassiske Athen har vært omdiskutert. Alt fra et svært negativt til et svært positivt kvinnesyn er blitt hevdet, på bakgrunn av arkitektur, litteratur, billedkunst, filosofi og historiske skrifter, men det er vanligere å innta et mer differensiert mellomstandpunkt de senere årene (Hov 1998:108ff). Dette gjelder i større eller mindre grad også feministisk teori (Bovrie 1990:24ff). Man regner med at kvinner kunne ha innflytelse gjennom sine ektemenn under aristokratiet, men at Solons reformer og innførselen av demokratiet ser ut til å ha medført store restriksjoner for kvinners bevegelsesmuligheter (Hov 1998:82). Hun hadde få eller ingen formelle rettigheter, og var økonomisk og juridisk avhengig av en mannlig formynder, enten det var far, bror, ektemann eller annen slektning. Det athenske samfunnsideal var basert på selvberging, med *oikos*, familien som en grunnleggende verdi. Mens markedsøkonomien ble overlatt til residerende fremmede, var idealet at enhver athensk borger skulle dyrke jorda og være landeiere (Bouvrie 1990:35ff). Det greske samfunns økonomiske struktur lå nedfelt i de sosiale relasjoner, gjennom slektskapsbånd, politisk struktur og ideologisk konstruksjon, hevder Bouvrie (1990:36), og dette blir særlig tydelig når vi ser på kvinners posisjon.

4.3.1 Blodsband og ekteskapets sentralitet

Mannen var husholdets overhode, administrerte eiendommen og hadde juridisk og religiøs autoritet over medlemmene i husholdet. Han representerte og beskyttet sin *oikos* i folkerådet, samtidig som han som *politai*, fullborger, representerte og var ansvarlig for *polis*. Kvinner kunne ikke eie land. Om en mann døde uten å etterlate seg biologiske eller adopterte sønner, ble *oikos* ansett som utdødd. Dette måtte unngås av respekt for *oikos*kulten, og derfor var det en forpliktelse for en etterlatt datter med arverett, *epikleros*, å gifte seg med sin fars nærmeste slektning, og på den måten beholdt man land og verdier innenfor farsslekten (Bouvrie 1990:37ff). At opprettholdelsen av forfedrekulten ble arvet fra far til sønn, og at samfunnets politiske organisering baserte seg på medlemskap i en *deme*, som også igjen baserte seg på arv og slektskap, understreker de sterke kulturelle følelsene tilknyttet opprettholdelse av *oikos*kulten. "It is typical of a patrilineal descent rule that it defines people *in or out* according to a chain of father-child links....And the sorting mechanism was the monogamic marriage contract, which was subject to severe rules" (Bouvrie 1990:42f). Ekteskap var en sentral institusjon i det athenske samfunn, og kvinnen innehadde dermed en livsviktig rolle i den kulturelle sorteringen. Biologisk slektskap skulle ironisk nok garanteres av faren, og slik ble

kvinnens plassering i hjemmet for å produsere legitime sønner ytterligere forsterket. Perikles skal ha henvendt seg til enkene under en gravtale og sagt ”Det er dere til stor ære om dere lever opp til det deres kvinnenatur kan make, og om det er minst mulig snakk om dere blant menn, hva enten det er ros eller kritikk” (Schreiner 1996:292).

4.3.2 Seksualitet

Frie borgere kunne ikke ha seksuell forbindelse med hverandre, men kun med mennesker med lavere sosial status enn dem selv, nemlig kvinner, unge gutter, slaver og utlendinger. Ved å inngå en seksuell forbindelse med en undersått bekreftet man maktstrukturene i det hierarkiske samfunnet (Halperin 1990:20ff). Det spilte altså i mindre grad en rolle hvilket kjønn undersåten tilhørte. Biseksualitet var øyensynlig vanlig praksis. Man ble ikke ansett som seksuelt avvikende med mindre man brøt de tradisjonelle sosiale seksuelle rollene. En eldre manns forhold til en yngling kan sees som en slags sosial allianse, hvor ynglingen ble initiert inn i den frie borgers plikter. Vi ser altså at sex i det athenske klassiske samfunn var nært knyttet til makt og sosial posisjonering. I motsetning til ynglingens mangel på seksuell interesse, ble kvinnen beskrevet å ha stor glede av, samt aktivt ta del i, den seksuelle akten. Trangen til sex ble beskrevet som fysiologisk hos kvinnen (Halperin 1990:133ff). I tråd med dette var kontrollen av kvinnens seksualitet livsviktig for å sikre legitimt avkom. Kvinner ble dermed ordnet hierarkisk, ikke bare etter klasse, men også etter graden av respektabilitet sett i forhold til seksuell tilgjengelighet. Utroskap ble hardt straffet og døtre som ble knepet i utukt før ekteskapet kunne selges som slaver. Den respektable kvinnen var avhengig av å bli giftet bort for å overleve, mens den ikke-respektable var avhengig av å bli kjøpt.

4.3.3 Segregering

Den institusjonaliserte segregering mellom kjønnene gjaldt, ifølge Bouvrie (1990:50f), sosialisering, initiering og utdanning, voksenfunksjoner og arbeid, fysisk organisering av oppholdssted og psykologisk distingvering. Kontroll av kvinner ble forsterket gjennom ulike former for kulturelle og symbolske genre, som eksempelvis visuelle kunstobjekter, religiøs praksis og tro, filosofisk og vitenskapelig arbeid og litteratur (Bouvrie 1990:51). Som vi har sett tidligere stemmer dette overens med det Turner hevder, nemlig at kulturelle genre opererer på det symbolske plan (se pkt.2.3.1, 2.3.2). Det er derfor nærliggende å tenke seg at kontrollen av kvinner også uttrykkes gjennom tragediene. Skillet mellom oppdragelse og utdanning av gutter og jenter var sterkt. Jenter ble oppdratt inn i den kvinnelige sfære, til å se, høre og spørre så lite som mulig. Sosialiseringen av piker ble styrket ved overgangsriter inn i

de ulike stadier ved å være kvinne. Et dominerende motiv var å kontrollere pubertale pikers seksualitet (Bouvrie 1990:52). Som en innvending mot dette, men som også ytterligere understreker differensieringen mellom gutter og jenter, hevder Bruit Zaidman & Schmitt Pantel (1992:67) at det virkelige overgangsritualet for en jente var bryllupet hennes. Kvinnen hadde overoppsynet med husholdningen, produksjonen av tekstiler og oppdragelsen av barn. Kvinnen ble holdt innenfor den private sfære, mens mannen tilbrakte mye av sitt liv i den offentlige (Bouvrie 1990:53f). Keuls (1985:93ff) mener at arkitekturen og byplanleggingen i det klassiske Athen som alternerte mellom omsluttete lukkede rom og halvåpne områder med søyleganger, speiler kontrollen av kvinner i et misogynt samfunn. Der templene ofte hadde et hellig lukket rom, omsluttet av halvåpne plasser med søyleganger, er det bemerkelsesverdig at hjemmet som først og fremst var kvinnens domene, hadde den motsatte arkitektur, nemlig hus som lukket seg rundt seg selv, med en indre plass omkranset av søyleganger. Bouvrie siterer Platon i en beskrivelse av kvinnen, "they are not used to outdoor life, this race used to living in retirement and in darkness" (1990:54). Kan hende refererte ikke Platon bare til mørket innendørs. Den psykologiske formingen av kvinnen fulgte et sett med normer og forventninger, til hva som ble ansett som naturlig kvinnelig oppførsel. Den grunnleggende kvinnelige dyden var *soprosune*, selvkontroll, som innebar "chastity, modesty, obedience and inconspicuous behaviour, that is, silence" (Bouvrie 1990:55). Mens mannlig utmerkelse *arete* var handling, mot, visdom og så videre, som førte til anseelse og etablerte deres prestisje, var *doxa* den kvinnelige, illustrert gjennom Perikles' gravtale over å omtales minst mulig. Ifølge Bouvrie (1990:55), skulle ikke respekterte kvinner nevnes ved navn i retten. Emblemer på kvinnelig *arete* var spinneteinen og veven, aktiviteter for kvinnelig dyd, som også kan stå som bilder på arbeid som aldri tar slutt. Nyere studier har vist at kultisk praksis også var med på å etablere kvinnens sosiale rolle i et patriarkalsk samfunn (Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 1992). Datidens vitenskapelige og filosofiske tekster ser ut til å projisere mannens fantasier om kvinnen. Motivene dreide seg om redsel for kvinnens irrasjonalitet, manglende seksuell selvkontroll og fantasier om kvinnelig dominans. Litteraturen og dramatikken var også sterke bidragsyttere til opprettholdelsen av en seksuell dikotomi og et hierarki mellom kjønnene (Bouvrie 1990:56ff). Vi kan ut fra det forutgående tydelig se at kvinner er *den andre* i dette samfunnet.

4.3.4 Kultisk praksis

Som vi har sett var kvinnen ekskludert fra alle offentlige funksjoner i klassisk tid, bortsett fra i kultisk sammenheng hvor hun hadde en sentral rolle. Kvinner ivaretok rituelle oppgaver,

fungerte som prestinner, og hadde betydningsfulle posisjoner i over førti offisielle kultformer i Athen hvorav noen var forbeholdt kvinner, i kvinnelige *thiasoi* (Hov 1998:35f). Det eksisterte mange kultformer side om side, og de ble dyrket i ulike varianter (Burkert 2003:8f). Nevnes kan Demeter kulten i Elevis, som senere ble åpnet også for menn, Artemis kulten, og dyrkingen av Dionysos. Dionysos tilhørte en fruktbarhetskultus man regner har vandret inn fra Lilleasia (Bruit Zaidman&Schmitt Pantel 1992:198). Dionysos er den evige nykommer, den som alltid bringer livet inn på ny, han bringer glede og galskap, men også død. Han er *lusevs*, løseren. Han er den inkarnerte guddom. En *liminal skikkelse* som både ødelegger og befrukter (Braarvig 2000:131ff). Vi ser altså at Dionysos helt fundamentalt er knyttet til *liminalitet*. Dionysos blir ofte fremstilt som androgyn og forstyrrer således sosiale kategorier og hierarkier i samfunnet, ”reintroducing into it confusions, conflicts, tensions and ambiguities, insisting always that life is more complex than masculine aspirations would allow” (Zeitlin 1996:344). En beskrivelse av kulten er hentet fra Aeschylus *Bakkantinnene* hvor de kvinnelige Dionysostilhengere, kalt *menader*, skal ha vandret ut av byen til et tempel i ødemarken. Der skal de ha utført riter, ofret offerdyr ved *sparagmos*, sønderrivelse, før de i ekstase returnerte triumferende til byen. Det er omdiskutert hvordan *menade*kulten artet seg, men at den innebar prosesjon ut av byen, sang og dans, profanering av det hellige, rituell ofring og retur til utgangspunktet synes klart (Bouvrie 1990:83ff; Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 1992:198ff; Hov 1998:45ff). Feiringen innebar en kontrollert og sosialisert galskap, en midlertidig inversjon. Dionysos er bringer av den kreative, ekstatiske galskap, men også av den destruktive og fordreide. Myten forteller at den som avviste eller lot være å se guden rett i synet, for på den måten å oppdage seg selv, ble straffet med vanvidd og brutal død (Bruit Zaidman&Schmitt Pantel 1992:205). Braarvig mener at de som avviser Dionysos, avviser livet selv, og må derfor avlide. Han peker på myten om Orfeus som forsverget kvinner og derfor ble sønderrevet, fordi en ikke kan avstå fra livet (Braarvig 2000). Kvinnen ble tradisjonelt sett i forbindelse med de aspekter som knyttes til Dionysos, så som irrasjonalitet, seksualitet, emosjoner og galskap (Zeitlin 1996:343f). Det er for øvrig interessant at Dionysos både kan knyttes til det feminine og til det fremmede. Han er den androgyne travestiens gud, men også en fremmed guddom østfra som ble innlemmet i det greske panteon (Burkert 2003:199ff). Bruit Zaidman&Schmitt Pantel mener at tradisjonen med å tolke Dionysos som en fremmed gud, overser Dionysos viktigste funksjon som de hevder var å ”reveal to every individual that he or she had of the stranger within them, an interior alterity which the god’s cults taught his devotees to discover by the circuitous route of the mask and the trance” (1992:198). Dette ligner Kristevas forslag om at *den fremmede* dypest sett er å finne i oss

selv (se pkt. 2.2.1). Livets kompleksitet og mange muligheter legemliggjøres av Dionysos. Dionysos ble dyrket på flere måter, ikke bare i hemmelige *thiasoi*, men også i store offisielle festivaler. Som vi har sett tidligere innstiftet Peisistratos den store by-Dionysia, med tragediefestivaler, men man hadde også *Anthesteria* og *Lenaia*-festivalen hvor Dionysos ble feiret. Et fellestrekk ved festivalene var beruselse og inversjon av den normale orden (Burkert 2003:225ff). Den religiøse praksis i Athen, konsentrertes rundt festivalene som avbrøt og artikulerte dagliglivet. For kvinner kunne deltagelse i kulten ses som en inversjon av den ellers strenge hverdagslige dont (Bouvrie 1990:84, Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 1992, Hov 1998:39ff).

4.4 Foreløpig oppsummering

Vi har nå sett på noen kulturelle og konkrete forutsetninger for det greske samfunn i Athens klassiske periode, og hvordan det politiske og kulturelle klima var i perioden. Som vi har sett innebar defineringen av *polis*strukturen brudd med tradisjoner, kriger med nabostater, skapelsen av felles opphav, historie, territorium, lover og plikter, fundert gjennom felles myter og religiøse forestillinger, som ble feiret og konsolidert ved hjelp av ritualer. Dette samsvarer med kulturforskningens vekting av visse elementer for å danne samhold og gruppeidentitet, og med Turners tanker om samfunnets agonistiske karakter hvis verdier defineres og redefineres gjennom ritualer. Dertil hører også det klassiske samfunns skarpe segregering mellom 'oss' og 'de andre'. Innenfor dette ser vi en uttalt kjønnssegregering hvor kvinner har små bevegelsesmuligheter og hvor deres seksualitet kontrolleres for å sikre legitimt avkom. Vi har sett at krig er et viktig ideal. Gjennom å opprettholde forestillingen om trusselen fra en ytre fiende reduseres forskjellene innad, og på den måten er krig en sterk medvirkende faktor til å holde *polis* sammen. Det økte presset utenfra øker samholdet innad, men innebærer også en sterk disiplinering og kontroll av grupper innenfor samfunnet. Dette kan bety, om vi følger Turners teorier (se pkt.2.3.1), at potensielle konflikter mellom de rådende gruppers samfunnsverdier, og trusselen fra andre gruppers motstående verdier, ligger latent. Man kan derfor anse at det er mulig å tenke seg potensielle *sosiale drama*, eller også pågående *sosiale drama* i et slikt samfunn. Disse *sosiale drama* må da sannsynligvis omhandle konfliktområder og betente temaer som rører ved kjernesymboler i dette samfunnet.

Vi ser at den felleleshukommelsen som er skapt for å opprettholde det athenske *polis* baserer seg på borgernes mytiske opphav, slektskap og blodsbånd og krigsetikk, og utgjør verdier som må beskyttes blant annet gjennom streng kontroll med kvinner og fremmede.

Således deler disse grupper en felles skjebne selv om restriksjonene som ble lagt på dem var av forskjellig art. Man kan anta at metoikene kom fra ulike steder, og derfor representerte en *liminalitet* og en potensiell trussel, og måtte defineres som *fremmede andre*. Vi har sett at kontrollen av kvinner ble oppfattet som livsviktig for å sikre legitimt avkom, og var knyttet til det klassiske samfunns oppfatning av kvinner som overskridende seksuelle vesener. Dette, i kombinasjon med at kvinner ble oppfattet som dionysiske, viser dem som bærere av overskridelse og *liminalitet*. Således kan man slutte at de ble oppfattet som *liminale skikkelser* som måtte tøyles for å sikre samfunnet mot oppløsning. Hvorvidt kvinner representerte en trussel, rent bortsett fra den seksuelle er vanskelig å forestille seg. På den annen side ved å representere en så strengt segregert og kontrollert gruppe, innebærer det, i seg selv, en potensiell trussel. Det synes imidlertid klart at skikkelser som utfordret kategoriene i dette samfunnet, *liminale skikkelser*, ble oppfattet som truende på samfunnsstrukturen, og blir forsøkt holdt nede og kontrollert på forskjellige måter. Det mentale bildet på *den fremmede andre* eksisterer dermed i den klassiske greske kulturen.

4.5 Tragedie: Mening og funksjon

“Few Greek tragedies fully conform to the humanist commentary on them. Their barbaric residue will not come unglued” (Paglia 1991:6). Bouvrie (1990:314ff) tilkjenner at hennes antropologiske tilnærming springer ut fra en misnøye med den humanistiske fagtradisjonens behandling av tragediene. Hun mener mange fortaper seg i detaljer i analysen av enkeltstykker, og ikke tar hensyn til hvordan tragediene føyer seg inn i datidens greske kanon, som bygger og lader datidens kulturelle verdier. Bouvrie argumenterer for at tragediene ikke kan forstås som innlegg i en samfunnsdebatt eller ut fra en psykologisk realistisk referanseramme. Hun mener man må se tragediene i sin rituelle sammenheng og se på hvilken funksjon de hadde i det antikke samfunnet. I utviklingen av sin analysemodell for de greske dramaer legger hun Turner til grunn, en tilgang som setter tragediene inn i sin kulturelle kontekst.

4.5.1 Tragediens politiske og rituelle funksjon

Tragedie-konkurransene utgjorde som nevnt en del av en større offentlig religiøs festival i Athen, den såkalte by-Dionysiaen. Burkert (2003:225ff) hevder at de religiøse festivalene kjennetegnes ved beruselse og inversjoner av den normale orden. Dette gjelder også innenfor teatret, men mye tyder på at tragedienes hensikt ikke var å opponere, men snarere det motsatte. Bouvrie hevder at tragediekonkurransene først og fremst må anses som politiske og

som bekreftende på samfunnsverdiene. De foregikk til å begynne med innenfor Athens politiske sentrum, *agoraen*, innenfor et område tilknyttet Dionysos. Tragediene var dedikert til Dionysos. Bouvrie mener at dette taler for at Dionysos-kulten var politisk, i den forstand at den var sentral for *polis*. Da kulten og konkurransene senere ble flyttet ut av *agoraen*, i konkurransens tilfelle til teatret nedenfor Akropolis, argumenterer hun for at det politiske sentrum også ble utvidet til å innlemme disse områdene (1990:80ff). Ifølge Bouvrie (1990:86) besto publikumssammensetningen ikke bare av borgere, men også av metoikere, slaver og kvinner. Selv om kvinnenenes deltagelse er omdiskutert, finnes det funn som tyder på at de deltok.²¹ Mye tyder likevel på at den strenge segregeringen i samfunnet for øvrig ble fulgt gjennom publikums plassering i teatret, organisert ut fra stilling innenfor *polis*strukturen. Deltagelse ble ansett mer som en plikt enn som en rettighet (Bouvrie 1990:87f). Vi ser av dette at teatret har form av ritual i tråd med Turners teorier om at ritualer i pre-industrielle samfunn omfattet hele samfunnet (se pkt.2.2.3 - s.20). Kan man som jeg har foreslått se tragediekonkurransene som et produkt av 'redressive-actions' innenfor et *sosialt drama* som handler om konflikten mellom den patriarkalske samfunnsstrukturen i *polis* basert på mytiske blodsband, og den trusselen kvinner og fremmede reelt utgjør, eller i alle fall blir behandlet som? Vi har til nå sett at kontrollen med fremmede og kvinner ble ansett som prekær. Dette kan tale for en slik tolkning. La oss nå gå nærmere inn på tragediekonkurransenes rituelle funksjon og plassering innenfor den rituelle settingen.

4.5.2 Det liminale i en rituell setting

Paglia hevder at tragedien er den vestligste litterære genre, "It is no accident that tragedy as we know it dates from the Apollonian fifth century of Athen's greatness, whose cardinal work is Aeschylus' *Oresteia*, a celebration of the defeat of chthonian power" (Paglia 1991:6). Himmeliguden Apollon står for orden, rasjonalitet, intellekt og grenser. Han strukturerte *polis* fra *agoraen* til *oikos* i ritene. Dionysos er en ktonisk guddom, den evige nykommer, bringer av kreativt og destruktivt kaos. Bouvrie mener at Dionysos tilknytning til teatret, viser at teatret innehar en *liminalitet*. Hun mener likevel at denne *liminaliteten* ikke innebærer forandring, men er en midlertidig inversjon. *Liminalitetens* anti-struktur er en kreativ inversjon, hvor alt siden returneres til det normale, og derfor virker oppbyggelig på gjeldende normer og regler. Hun fremhever den strukturelle relasjonen mellom Apollon og Dionysos for å underbygge dette, og sier at overskridelse innebærer forurensning, og mens Dionysos er en

²¹ Se Hov (1998:125ff) for en nærmere redegjørelse for diskusjonen om kvinners deltagelse som publikummere i teatret.

grenseoverskridende gud, er Apollon en grenseopprettende gud, som kan kurere forurensning (Bouvrie 1990:85f). Viktigheten av dette komplementære motsetningsparet for opprettholdelsen av *polis*, *oikos* og individ kan derfor understrekes.

Det greske samfunns religiøse praksis var organisert ut fra en rekke renhetsregler (Bruit Zaidman&Schmitt Pantel 1992, Burkert 2003:55ff). Innenfor ritualene foregikk en institusjonalisert overskridelse, etterfulgt av renselse og gjenoppretting av verden, som vi også har sett på gjennom Turner(se pkt.2.2.3). Dette mønsteret følges i teatret. Tragediene iscenesetter overskridelse, som utløser 'skrekk' og 'gru' etterfulgt av kollektiv renselse. I tråd med dette kan vi argumentere for at selv om teatret var Dionysos' domene var dets rituelle funksjon å bekrefte den apollinske orden. Videre kan det hevdes at tragediene således sender ut et dobbelt budskap som både utfordrer og bekrefter samtidig. Dette skal vi komme tilbake til i pkt.4.5.6, 5.2.1 og 5.2.2. For at genren skulle oppstå som kulturell form, må den ha vært meningsbærende for det klassiske samfunn, og derfor deltagende blant andre symbolske genre i defineringen og opprettholdelsen av den kulturelle og ideologiske overbygningen. Bouvrie hevder at "Greek tragedy constituted a symbolic phenomenon carrying cultural meaning within a ritual setting" (1990:107). Som vi ser kan man ikke dra klare skiller mellom teater og ritual i det greske. *Performance*²² i den greske sammenheng, ikke bare fungerer som et ritual, men er et ritual.

4.5.3 Bouvries analysemodell av tragediene

Bouvrie peker på tendensen til å projisere våre oppfatninger og holdninger over på antikken. Hun advarer mot et intellektualiserende, psykologisk realistisk syn på karakterer og motivasjoner i dramaene. Hun bygger sin argumentasjon, blant annet ved hjelp av Aristoteles, på at tragedien søkte en kollektiv emosjonell effekt hos publikum, og at dens funksjon lå i å bekrefte og rekreasjon de sosiale, politiske og religiøse verdier i samfunnet, samt å lade verdigrensene ved å vise hva som skjer ved overskridelse (Bouvrie 1990:32, 60ff, 89ff, 110ff). Tragediedikternes bearbeidelser av mytene innenfor et kjent myteunivers og diktet over et kjent mytestrukturmønster sikrer slagkraften (se pkt.2.3.2 og 2.5). Bouvrie sier, "the use of Ancient myths guarantees the authority of the argument presented" (1990:116). Hun (1990:322f) differensierer tragedienes virksomhet over tre plan, det dramatiske plan, det tragiske plan og det symbolske plan. På det dramatiske overflateplanet har vi motivasjoner,

²² Schechner understreker at *performance* er hele teaterhendelsen, og inkluderer alle handlinger, mellom aktører og publikummere eller gruppene seg imellom, som ligger innenfor den rammen hvor den første publikummer entrer teaterhuset, - og helt til den siste forlater det igjen (2003:71).

handlinger, reaksjoner og refleksjoner som driver handlingen fremover. På det tragiske plan finner vi tragediens 'motor', der inversjoner og andre midler som destabiliserer og bringer publikum ut av fatning, hisser opp sterke følelser og stimulerer fantasien. Det dramatiske plan aktiverer den 'tragiske prosess' på det tragiske plan, og gjennom denne prosessen virker de to plan sammen for å bekrefte, gjenskape og re-aktualisere de dypstrukturelle verdier på det tredje planet, det symbolske plan. Tragediene representerer inversjoner av moralske, ideologiske og religiøse regler og normer i det klassiske samfunn, men deres funksjon er om vi følger Bouvrie, å bekrefte kulturelle verdier. Hvordan dette kan argumenteres for skal vi se nærmere på.

4.5.4 Virksomhet gjennom kollektiv 'skrekk og gru', en kinestetisk opplevelse

Forbrytelsene som ble begått i tragediene var mellom *philoï*, slektninger og innebar derfor *hamartia*, den tragiske defekt eller mangel man finner hos de tragiske karakterene.²³ Tragediene skulle skape en kollektiv emosjonell effekt av "skrekk og gru" hos publikum som resulterte i en kollektiv renselse, *katharsis* (Bouvrie 1990:63ff). I og med tragedienes sentrale plass i det antikke samfunn, kan man tenke seg at effekten av dem gjennom blant annet kollektiv *katharsis* var desto større. Bouvrie argumenterer ved hjelp av Aristoteles og Turner for tragedienes emosjonelle virksomhet, noe hun mener ofte blir oversett. Virkningen på det sensoriske og emosjonelle plan, som svarer til Turners sensoriske symbolske pol (se pkt.2.3.2), utløser 'communitas', som igjen forsterker virkningen på den ideologiske pol (Bouvrie 1990:60ff). Hun mener vi ikke skal undervurdere hvilke voldsomme emosjoner tragediene kan ha utløst hos publikum, fra glede og estetisk nytelse, til forferdelse, sjokk og smerte (Bouvrie 1990:67ff). Virksomheten blir ytterligere understreket ved bruken av verseform. Verseformens musikalitet og korets rolle i å dirigere følelsesmessige utbrudd, ved hjelp av kollektive utbrudd sang og dans, anses som sentral for publikums kinestetiske opplevelse av 'communitas' (Bouvrie 1990:94ff), innenfor det rituelle teatrets "subjunctive 'as if' mood" (Schechner 1989:3). Altså kan man regne at tragediene var noe langt mer enn underholdning og samfunnsdebatt, men derimot et *liminalt* fenomen (se pkt.2.2.3) som

²³ Bouvrie (1990:63), tolker Aristoteles begrep *philoï* "related by kinship or 'friendship', that is, connected by mutual obligations of solidarity", og at det er forbrytelser mot *philoï* som utløser *hamartia*, den tragiske defekt. Det har vært vanlig å oversette *philoï* med 'de man har kjær', men Bouvrie mener det virker tilslørende, fordi som hun sier, ofte blir forbrytelsene begått uforvarende mot slektninger, som når de ikke kjenner hverandre, eksempelvis i Sofokles' *Oidipus Rex*. Forbrytelser mot slekt er et klart brudd med det antikke samfunns tabuer, hvor opprettholdelsen av *Oikos* blir ansett som livsviktig. Bouvrie mener også at tolkningen av Aristoteles' begrep *hamartia* dermed blir mindre mystisk (1990:35ff,63ff).

gjennom sin rituelle funksjon, hadde en direkte og grunnleggende effekt på publikummet i sin samtid.

4.5.5 De tre plan og bekreftelse av verdier. Tragedien som 'redressive actions' i et sosialt drama

Paglia sier, "Tragedy is a male paradigm of rise and fall, a graph in which dramatic and sexual climax are in shadowy analogy... Western dramatic climax was produced by the agon of male will" (1991:7). På det dramatiske overflateplanet behandler tragediene konflikter knyttet til kjønn, rettferdighet eller urettferdighet, kollaps eller restaurasjon av kulturelle verdier, mens på det dype symbolplanet forblir de kulturelle verdier fikserte. Bouvrie (1990:121) mener at tragedienes virksomhet kan ligge på at tragedienes fornektning av verdier, oppnår en styrking av de samme verdiene, etter mønster fra kultisk praksis som vi så over (se pkt. 4.5.2). Hun argumenterer derfor for at dramaets mening og funksjon først og fremst ligger på det symbolske planet hvor man bygger og lader samfunnsverdier. Hun fremstiller dette som det dypeste plan for tragediens virke, et plan hvor dramatikerens nødvendigvis, og ubevisst føyer sitt verk til det greske tragediekorpus, fordi han var et produkt av sin tid og sitt homogene samfunn. På det dramatiske planet er hver tragedie unik, og behandler en rekke ulike konflikter, mens på det symbolske planet, som omhandler sentrale kulturelle verdier i samfunnet, vil ikke de forskjellige dramaer stå i opposisjon til hverandre (Bouvrie 1990:118ff). Til tross for at Bouvrie (1990:118ff) argumenterer mot en psykologisk eller filosofisk mening, eller tragedien som et innlegg i en politisk debatt, åpner hun likevel for disse aspekter i tragediens aktive handling, altså på det dramatiske planet, men advarer mot at vi tenker disse aspektene ut fra vår individorienterte kulturbakgrunn. I handlingen kunne det altså komme til syne en samfunnskritikk, og man kunne på det tragiske planet ha en omvendt samfunnsorden, som kunne fungere som en ventil, men bare som ventil, for uavhengig av om verden atter en gang ble restaurert eller ikke, resulterte det like fullt i at samfunnets grunnmur av kulturelle verdier ble styrket. Bouvrie mener at tragediene er et uttrykk for manipulasjon av befolkningen ut fra en overordnet vilje. For å forklare dette viser hun til at det klassiske greske samfunn, i likhet med andre samfunn, hadde behov for et middel og et medium til å uttrykke og definere sine kulturelle verdier, og at den tragiske prosess sprang ut fra dette behovet. Tilfredsstillelsen av behovet kan forklares som en transindividuell kraft, mener Bouvrie, hvor alle deltagere i et samfunn inntar sine roller og ubevisst arbeider mot det samme mål (Bouvrie 1990:117). Dette tar hensyn til dramatikerens kreative selvstendighet, men viser at man som nevnt over, behandler de prekære temaer i et samfunn gjennom

tragedien, for å bekrefte gjeldende normer og regler. Dette synes å underbygge mitt syn på tragediene som deltagende i et *sosialt drama*. Tragedienes virksomhet innenfor en rituell setting er tydelig, samtidig som de verdier som bygges og lades er med på å definere og opprettholde samfunnet. Vekselvirkningen mellom *estetisk* og *sosialt drama* er derfor åpenbar i det greske. Og ettersom teatterritualet like mye hadde en politisk og ideologisk funksjon som en religiøs, åpner dette for å se tragediene som deltagende i et *sosialt drama*.

4.5.6 En dobbelt funksjon – 'restored behavior'

Tragedienes virke på tre plan, selv om vi godtar Bouvries argumenter for at symbolplanet er det dominerende, kan likevel sies å sende ut et dobbelt budskap. Dette budskapet både utfordrer og bekrefter samtidig. Teatrets dionysiske karakter og *liminalitet* blir dermed understreket. Om vi ser dette i lys av Schechners 'restored behavior' (se pkt.2.2.2) kan man tolke det dit hen at selv om verden ble restaurert og overskridere fikk sin straff, representerer spesielt iscenesettelsen av kvinneskikkelsene en tvetydig dobbelthet, som dertil kan ha virket destabiliserende. Briut Zaidman&Schmitt Pantel mener teatrets tilknytning til Dionysos, springer ut fra gudens funksjon. Denne funksjonen innebar innenfor teatrets setting at publikummeren "could be or see himself as 'other' for the duration of a dramatic performance" (1992:206). Dette understrekes ytterligere ved at alle roller inkludert kvinnerollene (Hov 1998), ble spilt av menn. Schechner sier at "What's 'new', 'original', 'shocking', or 'avantgarde' is mostly either a different combination of known behaviors or the displacement of a behavior from where it is acceptable or expected to a venue or occasion where it is not expected" (Schechner 2002:28). Dette korresponderer med måten tragediene benyttet inversjoner og transgresjoner for å utløse "skrekk og gru", som viste anti-strukturens kaos og utslettelse, for å bekrefte samfunnets gjeldende verdier. "The emotions roused at tragic performances seem to include the outrage felt at the presentation of a disrupted social order"(Bouvrie 1990:69).

Ritualene i det klassiske samfunnet innebar som vi har sett overskridelser av tabuer og brudd på den normale orden, for så å gjenskape verden. Tragedienes iscenesettelse av transgresjoner, faller innenfor den samme tradisjon og har den samme funksjon. Tragediene kan derfor anses for å utfordre samfunnsstrukturen til det ytterste ved sin iscenesettelse av overskridelse og brudd på sosiale, kulturelle og religiøse normer, og gjennom det bekrefte det bestående. Tragedienes dominerende, egenrådige og ofte aggressive kvinneskikkelser kan i lys av dette leses som en inversjon av den normale orden og som en skarp advarsel mot

overskridelse. Deres dominerende rolle i tragediene står i sterk kontrast til dagliglivets kvinner, og innebærer derfor også en fremmedgjøring. Kvinneskikkelsene kan derfor ses som iscenesettelser av *liminale skikkelser* som *fremmede andre*.

5. MEDEIA SOM EKSEMPEL PÅ ISCENESETTELSEN AV DEN FREMMEDE ANDRE

The ugly staring Gorgon is the daemonic eye. She is the paralyzing animal eye of chthonian nature, the glittering, mesmerizing eye of vampires and seductresses. The tusked Gorgon is the eye which eats....The Gorgon is the night eye, Apollo the day (Paglia 1991:50).

Jeg vil trekke frem dramatikerens Evripides' *Medeia* (1991, 2002) som eksempel på det klassiske Athens iscenesettelse av *den fremmede andre*. Min tese, i lys av vår tidligere diskusjon av kvinnen og den fremmedes stilling i dette samfunnet og tragedienes mening og funksjon, er at Evripides' *Medeia* kan sees som kroneeksemplet på denne formen for iscenesettelse, hvor den lille fortellingen sier oss noe om den større samfunnsmessige. *Medeia*-skikkelsen er både fremmed og kvinne, en *liminal skikkelse* som iscenesettes som *den fremmede andre*.

5.1 Medeia i mytene

Det verserer flere myter om Medeia, og man vet ikke hvilke av dem, om noen, som bunner i virkelighet. Men som Briut Zaidman & Schmitt Pantel (1992) hevder er deres sannhetsgehalt ikke viktig, men snarere mytenes funksjon. Man kan tenke seg et felles mytebasseng. Hver gang man trekker en myte opp, vil den være en versjon, med flere andre halvsøsken tilbake i bassenget som ligner (Bouvrie 2003). Dora Pozzi (2003:67) viser oss hvordan mytene var under konstant bearbeidelse, "Simultaneous differentiation and syncretism diversified their referential scope, relaxing their earlier associations and often tying them with stronger bonds to new ones". Denne påstanden bekreftes også hos Burkert (2003). Det var altså ikke enestående for tragediedikterne å bearbeide mytene. Mytene om Medeia ligger angivelig til grunn for dramaet *Medeia*. Man er usikker på hvilken mytetradisjon Evripides skal ha basert seg på, i den grad det fantes flere på den tiden han skrev. Noen forskere mener at Medeia i de eldste fragmenter primært var en skikkelse som skulle forklare grunnleggingen av byer (Kjærstad 2002:12). Medeia nevnes ikke hos Homer, ca.700 f.Kr., men myten om henne var kjent gjennom Hesiod²⁴ som man regner som Homers nærsamtidige (Kraggerud 2002:111ff).

²⁴ Medeia-myten er å finne i Hesiods *Theogonien* (956-962; 992-1002).

Myter om Medeias tilknytning til Korint eksisterer i fragmenter fra den korintiske historikeren Eumelos, hvis tekster er minst hundre år eldre enn Evripides' drama, og fra kommentatoren Parmeniskos ca.200 f.Kr., og fra Kreofylos ca.300 f.Kr. Min gjengivelse av mytene baserer seg på Robert Graves (1992), Pierre Grimal (1991) og Egil Kraggerud (2002), som igjen blant annet baserer seg på ovennevnte kilder.²⁵

Ifølge mytene skal Medeia ha vært datter av kong Aeëtes av Kolkhis, et land ved østkysten av Svartehavet. Hun skal ha vært datterdatter av Helios, og niese av Kirke. Noen mener at hun var datter av Hecate (Grimal 1991: 259). Hun skal ha vært prestinne for en Artemis-Hecate kult, og i Kolkhis hatt ansvaret for å sende fremmede som kom til stedet i døden. Dette for å beskytte det gylne skinn, symbolet på rikets makt og velstand. Hun behersket magi, hadde kunnen om urter, og det sies at hun kunne forynge og udødeliggjøre mennesker (Graves 1992: 582,598ff, Grimal 1991:259f). Jason²⁶ skal ha seilt med flåten Argos for å hente hjem det gylne skinn, for på den måten å bevise sin rett til tronen i Jolkos.²⁷ Jason var, ifølge myten, Heras²⁸ og Athenes yndling. Ved hjelp av Afrodite²⁹ fikk de Eros³⁰ til å skyte en pil i brystet på Medeia. Da Argonautertoget kom til Kolkhis skal hun derfor ha forelsket seg i Jason og hjulpet ham gjennom prøvelsene for å vinne det gylne skinn. Da Kong Aeëtes likevel ikke ville gi det fra seg, dysset Medeia monsteret som vokter skinnet i søvn, slik at Jason kunne stjele det. Alt dette mot at han lovet å ta henne med seg til Hellas, samt sverget på å være henne trofast. De flyktet, og for å forsinke forfølgerne sies det at Medeia drepte sin bror og slapp stykker av ham over bord, slik at Aeëtes folk stadig måtte stoppe og plukke opp bitene (Graves 1992:598ff, Grimal 1991:56). En versjon sier at det var Jason som drepte Medeias bror i et bakhold, fordi han hadde innhentet dem. Han skal ha delt ham i biter og slikket i seg blodet for å hindre spøkelset i å plage ham (Graves 1992:603). På Macris ble

²⁵ Graves (1992) ser ut til å basere seg på både tidlige og flere senere kilders gjengivelser av mytene om Medeia, som foruten Appollodorus, Appollonius Rhodius og Herodot, alle er romere, blant annet historikeren Pausanias, Diodorus Siculus og Ovid. I min bruk av ham, har jeg likevel forsøkt å holde meg til det han har hentet fra tidlige kilder, ved å sjekke ham opp mot Grimal (1991) og Kraggerud (2002). Grimal (1991) baserer seg også på Evripides, slik at å skille mytene fra hverandre og fra Evripides' bearbeidelse er problematisk.

²⁶ Jason var sønn av kong Aeson av Jolkos, som ble styrtet av sin bror Pelias. For å beskytte Jason til han ble gammel nok til å kreve tronen, ble han plassert hos og oppdratt av kentauren Chiron. Myten forteller at Pelias var blitt advart av et orakel mot en enskodd mann som ville styrte ham. Da Jason kom til Jolkos manglet han en sandal på sin venstre fot. Pelias beordret derfor Jason til å hente det gylne skinn, skinnet av en hellig bukk, konsekrert av Aeëtes til krigsguden Ares.

²⁷ Jasons historie følger for øvrig den klassiske mytestrukturen for helter, hjem-ut-hjem, som karakteriserer de homeriske verk (Burkert 2003:203), hvis dramaturgi også ligner overgangsritualets (se pkt.2.2.3).

²⁸ Hera var gudinne for det fullbyrdede ekteskapet og Zevs' hustru. Hun skal ha vært tilknyttet en tidligere modergudinne kultus (Burkert 2003:131ff).

²⁹ Afrodite er kjærlighetens og seksualitetens gudinne i det greske panteon og har semittisk eller fønisisk opprinnelse (Burkert 2003:152).

³⁰ Eros er Afrodites sønn og det antikke abstrakte substantivet for mannlig seksuell lyst (Burkert 2003:131).

de innhentet av Aeëtes folk. Kong Alcinous hadde bestemt seg for å utlevere Medeia, men bare om hun fremdeles var jomfru. Medeia og Jason skal derfor ha giftet seg i Macris-grotten for å avverge dette. En versjon sier at Jason giftet seg med Medeia og brakte henne til Jolkos, som var hans fødested. En langt senere myte fastholder at Medeia og Jason giftet seg og ble i Kolkhis i fire år, før de flyktet med det gylne skinn (Grimal 1991:260). Ifølge en myte skal Jason og Medeia ha overlevert skinnet til Pelias, for deretter å leve fredelig i Jolkos. En annen fastholder at Pelias hadde drevet Jasons far Aeson til selvmord, og at Medeia som hevn lurte Pelias døtre til å drepe sin far. Ifølge denne tradisjonen måtte Medeia og Jason derfor flykte til Korint (Grimal 1991:230).

Til tross for mindre variasjoner, ser myten ut til å være relativt stabil fram til Argonautertogets tilbakekomst i Hellas. Her synes variasjonene å øke. Medeia og Jasons historie i Korint skal, som nevnt over, først og fremst være knyttet til Eumelos. Ifølge Eumelos, ble Medeia hentet til Korint fordi hun var Korints tronfølger. Hun skal ha gjort byen store tjenester, blant annet befridd den fra en pest. Bruddet med Jason ble her utløst av Medeias forsøk på å udødeliggjøre barna i Heras tempel, som utilsiktet skal ha medført deres død. Jason reiste dermed tilbake til Jolkos, Medeia forlot Korint, og en kult til ære for de døde barna ble opprettet der. Dette ser ut til å være en etiologisk forklaring av kulten (Kraggerud 2002:112). Ifølge Graves(1992:616) skal Jason og Medeia ha regjert Korint i ti år, før Jason fikk mistanke om at Medeia hadde drept forgjengeren Corinthus. Han ville derfor skilles til fordel for Glauke/Kreusa, datter av kong Kreon, her fra Theben. Dermed skal Medeia ha sendt barna med den forgiftede kjolen vi kjenner fra Evripides (1991, 2002), som tok livet av Glauke/Kreusa og kong Kreon (Graves 1992:616). Hera skal ha lovet Medeias barn udødelighet om hun la dem på offeralteret i Heras tempel, før hun forsvant i eksil i en vogn trukket av bevingede slanger.

Andre versjoner sier at korinterne steinet Medeias fjorten barn, og at de siden har måttet sone dette ved hvert år å sende syv gutter og syv jenter til tjeneste i Heras tempel i et helt år. Noen mener Evripides ble bestukket til å fremstille Medeia som barnemorder, slik at korinterne skulle gå fri (Graves 1992:616f). Denne siste versjonen ser ut til å være en blanding av Parmeniskos' og Kreofylos' versjoner. Parmeniskos hevder at kvinnene gjorde opprør mot Medeias styre, fordi hun ble ansett som barbar og giftmorderske, og at barna søkte tilflukt i Heras tempel, der de ble drept av de rasende kvinnene. Som straff ble befolkningen rammet av pest og kulten som ble innstiftet var dermed en soningskultus. Kreofylos hevder at korinterne hevnnet seg på Medeia ved å drepe barna som var anbrakt på Heras alter, fordi hun

hadde tatt livet av Kreon (Kraggerud 2002:112f). At barna ble anbrakt eller flyktet til Heras tempel, følger tradisjonen i antikken med at helligdommer ble brukt som et rettslig godkjent tilfluktsted. Fordi de var omsluttet av en rekke tabuer, blant annet var det forbudt å dø, føde eller elske innenfor en helligdom, ble mennesker på flukt beskyttet når de trådte innenfor helligdommen (Bruit Zaidman & Schmitt Pantel 1992:56). Ut fra det innebærer barnas død på Heras alter overskridelse av tabuer og en forbrytelse mot og forurensning av helligdommen, som igjen forklarer soningskulten. Graves mener at mytens henvisning til mordet på barna innenfor templet, kan reflektere at kulten tidligere skal ha praktisert menneskeofring. Ifølge Graves ble det først senere, etter hvert som ”human sacrifice denoted barbarism”(Graves 1992:618), viktig hvem som drepte barna. At menneskeofring skal ha forekommet også innenfor det greske området bekreftes av Burkert (2003:54ff), selv om han sier at man i klassisk tid skapte avstand til dette ved blant annet å projisere slike praksiser over på fremmede barbarere. Mytenes mange eksempler er likevel ikke noe bevis for at dette forekom. Kraggerud (2002:112ff) mener at mye tyder på at Evripides’ ikke kjente til andre enn Eumelos versjon av myten fra Korint. Denne versjonen er den eneste foruten Evripides’ som gjør Medeia ansvarlig for barnas død.

Det synes klart at Medeia-skikkelsen i mytene må ha fremstått som en overskrider for det klassiske samfunn. Hun er det rent fysisk ved å forflytte seg over landegrenser, og metafysisk ved å forsøke å transgrere dødens grenser, og mentalt ved å overskride det klassiske samfunns kategorier for kvinnelighet.

5.2 Evripides’ versjon

Ut fra det forutgående kan vi være ganske sikre på at Evripides’ *Medeia* innebærer iscenesettelser av overskridelse, og at Medeia fremstår som en *liminal skikkelse* som overskrider kategorier i samfunnet, og derfor iscenesettes som *den fremmede andre*. Evripides lar Medeia kritisere kvinnens stilling i samfunnet, dominere og underlegge seg menn. Hun er stykkets protagonist og driver handlingen fremover. Evripides’ *Medeia* starter midt i konflikten, der Jason allerede har giftet seg med Glauke/Kreusa³¹, datter av Kreon som han lar være konge av Korint (Evripides 1991, 2002). Hos Evripides (2002:1-11, 551-554) fremstilles Medeia og Jason å skulle ha søkt tilflukt i Korint på grunn av drapet på Pelias som Medeia holdes ansvarlig for. Her har han allerede senket Medeias status fra å være Korints tronfølger

³¹ Glauke/Kreusa nevnes ikke ved navn i Evripides’ stykke, men refereres i andre kilder som Kreons datter, eksempelvis Grimal (1991:109, 161, 260). Dette kan tolkes som at Glauke/Kreusa i motsetning til Medeia som nevnes gjentatte ganger ved navn, er en respektabel kvinne (se pkt.4.3.3).

til å være en fremmed i landflyktighet avhengig av formyndernes gunst. Evripides (1991, 2002) bygger spenningen i dramaet hele veien. Åpningen avslører umiddelbart en illevarslende stemning. Medeia nekter å godta den skjebne som er påført henne, og akter å hevne seg. Hevnen tar gradvis form gjennom første halvdel av stykket, og Medeias besluttsomhet øker gjennom den første konfrontasjonen med kong Kreon som utviser henne fra Korint, og den neste bitre konfrontasjonen med Jason. Deretter følger et beleilig møte med en gjennomreisende Kong Aigevs, som lover Medeia husly i Athen. Dermed kan hun konkretisere planene om en fryktelig hevn, som hun avslører for koret, med vissheten om at hun har en nødhavn. Hevnen innebærer drapet på egne barn, og Medeia dras mellom tvil og vilje til å utføre hevnhandlingene. Evripides lar stykket kulminere i at Medeia først sender barna med en forgiftet kjole som dreper Glauke/Kreusa og Kreon. Deretter for å utslette Jason, tar hun sine to barn av dage, før hun forlater åstedet i Helios' vogn trukket av bevingede slanger.

5.2.1 Tolkning ut fra Bouvries modell

Bouvrie (1990:219ff) mener at meningen på det symbolske planet er knyttet til barna og viktigheten av å opprettholde *oikos* og arverekken. Dette argumenterer hun for gjennom å vise til hvor mange ganger barn blir nevnt i stykket, over 180 ganger i stigende frekvens, og i hvilken forbindelse de nevnes. Blant annet mener hun at stykket skal lure oss til å tro at Jasons mulighet for arvinger opphører når Medeia tar livet av Glauke/Kreusa, og deres felles barn. "The state of childlessness (*apaidia*) is absolute and irreparable" (Bouvrie 1990:224). Dette refereres til i handlingen flere steder, både før og etter handlingene utføres. Først av Medeia i prologen, "Forbannede barn,/ hvis mor er forhatt. Gå til grunne med ham, deres far! La vårt hus bli til intet" og videre i 3.episodion, etter at Kong Aigevs³² er gått, "For jeg vil ta av dage mine egne barn,/ og der er ingen som kan redde deres liv./ Når Jasons hus er blitt tilintetgjort av meg,/ da flykter jeg fra drapet på de kjære små" (Evripides 2002:792-795). Og senere flere ganger av Jason i exodos, "Å grusomt! Er det sant? Det betyr min død/...som du har kunnet stikke sverd i dine barn/ for slik å ødelegge meg med barnløshet./...jeg får jo ingen glede av min brud/ og aldri får jeg tale mer til dem hvis far/ jeg er, som jeg har fostret opp og så har tapt" (Evripides 2002:1310, 1325-1326, 1349-1350). Jeg mener at Bouvrie argumenterer svært overbevisende for at det er redselen for *oikos*' og arverekkens utslettelse som er den tragiske inversjonen, og som setter den sentrale kulturelle verdien knyttet til

³² Kong Aigevs var konge av Athen og far til Thesevs som vi blant annet kjenner fra Evripides' drama *Hippolytos*.

arvinger på spill. Jeg mener likevel at det finnes grunnlag for å se iscenesettelsen av Medeia som *den fremmede andre*, som medvirkende til å gjøre presentasjonen av denne inversjonen mulig. At det er en fremmed som begår disse uhørte overskridelsene er med på å bekrefte de greske kulturelle verdier på symbolplanet, gjennom å skape avstand mellom barbaren Medeia som er besatt av erotisk lidenskap og de klassiske greske kvinnelige verdier, som blant annet er måtehold, ærbarhet, selvkontroll (se pkt.4.3.3). Den klare distingveringen mellom 'oss' og 'dem' trer tydelig fram.

Vi får Medeias forhistorie gjenfortalt, samt en orientering om de aktuelle omstendigheter i stykkets åpning, gjennom ammens prolog (Evripides 1991:183, 2002:1-47). Det blir stadig gjentatt, særlig i begynnelsen av stykket, at Medeia er syk av sorg og erotisk sjalusi, at hun er fornedret, at hun er vill, farlig og besatt av hat, og at man frykter hva hun kan foreta seg, mot seg selv og andre (Evripides 1991:183-187). En foruroligende stemning og en foregripelse av det som senere skal skje, legges tidlig i stykket. Medeia beskrives gjentatte ganger i et metaforisk språk, ofte med assosiasjoner til dyreriket og dyrets rasende villskap, eksempelvis "Dog hun skuler så vilt med en løvemors blikk" og "Nei, kvinne er du ikke, men en løve som/ er mere vill enn Skylla fra etruskerhav" (Evripides 2002:187, 1341-1342). Koret i første párodos, jamrer over at "den kolkhiske kvinne" ikke er ferdig med sorgen (Evripides 1991:186f, 2002: 131-212). En bekymring for barnas velferd blir plantet allerede i ammens prolog, "På barna ser hun stygt og uten minste fryd./ Og jeg er redd hun tenker ut et nytt og uhørt trekk" (Evripides 2002:36-37), og i ammens dialog med barnepasseren "og la dem ikke komme morens tungsinn nær!/ Jeg har alt sett at hennes øye skuler olmt/ mot dem som hadde hun en plan"(Evripides 2002:91-93), og i henvendelser til barna, "Og husk ikke kom hennes øye for nær,/ aldri gå dit inn! Og vakt dere vel/ for det ville sinn, for den hatske natur/ når hun viser slik tross"(Evripides 2002:101-104), og "Hvorfor hater du *dem*? Å ve mine barn!/ Jeg er altfor redd det skal skje dere ondt"(Evripides 2002:116-117). Vi ser altså en foregripelse av mordet på barna, som knyttes til Medeias ville, hatefulle og tøylesløse natur, som strider mot de klassiske kvinnelige dyder (se pkt.4.3.3). På det dramatiske plan kan man si at dramaet handler om ekteskapskonflikten mellom Jason og Medeia, hennes planer om å hevne Jasons svik for å forsvare sin ære, kvaler knyttet til hevnen og til slutt fullbyrdelsen av den ved å ta livet av hans nye brud og deres felles avkom (Evripides 1991, 2002). Men som vi har sett, fungerer handlingen på det dramatiske planet, gjennom den tragiske prosessen, som middel for virksomheten på det symbolske. Korets empati synes å ligge hos Medeia, og gjennom dem styres også som vi har sett over, publikums følelser. Gjennom koret skal publikum frykte

udåden gjennom hele dramaet. Koret fortviler over hennes situasjon og mener hun har rett til å straffe Jason for hans svik og krenkelse av hennes ære (Evipides 2002: 131-212, 267-270). Dette kan forklares med at Jason er skyldig i forbrytelser mot *philoï*, som medfører *hamartia*. At koret består av kvinner, åpner også for den empatien de utviser med kvinnen som er sveket til fordel for en annen.

Medeia kritiserer i første epeisodion, kvinnens sosiale stilling i sin monolog (Evipides 2002:230-252). Denne har ofte blitt sett som bevis for et radikalt kvinnesyn hos Evripides, men mange eksempler på det motsatte finnes også (Hov 1998:141ff). Et eksempel på det finner vi hos Jason, hvor han går så langt som til å ønske at barn kunne avles uten hjelp fra kvinner, og derved kvitte verden med ”alt ondt”(Evipides 2002:569-575). Vi må vokte oss for å ta replikker til inntekt for forfatterens mening, selv om det finnes eksempler på refleksjoner over kvinnens lodd i *Medeia*, eksempelvis hos koret i 1.stasimon, etter at Medeia har blitt landsforvist av Kreon (Evipides 2002: 410-430), og i 5.stasimon ”Kvinnens ekteskap er fullt av sorg;/ hva har det ikke alt bragt mennesket av ondt”(Evipides 2002:1291-1292), og i 5.epeisodion hvor lidelsene ved å oppdra barn og ikke ane deres skjebne tas opp (Evipides 2002:1081-1115). Dette kan anses å ha hatt en effekt på overflateplanet, i det minste i den forstand at det inviteres til refleksjon. Like fullt er det med på å etablere kvinnen som *den andre* i forhold til mannen, og alle disse refleksjoner over kvinnens lodd bygger opp om det. Paglia fremholder at den tragiske kvinneskikkelsen er mindre moralsk enn den mannlige og at hun introduserer ”untransformed cruelty into tragedy because she is the problem that the genre is trying to correct” (1991:7). Bouvrie peker på at flere av kvinnene i tragedien mangler datidens viktigste kvinnelige dyd, *sophrosune*, eller selvkontroll (1990:55). Paglia fremholder at “The major women of tragedy...skew the genre by their disruptive relation to male action” (1991:7), at tragediens aristoteliske klimaks-dramaturgi er en protest mot naturens sykliske “chthonian drama”, og at tragediens fiendtlighet overfor kvinnen springer fra naturens fiendtlighet overfor mannen. Dette er interessant som et bilde på tragedien som fenomen, og støtter min tese om nødvendigheten av å iscenesette kvinnen som *den fremmede andre*, for å bekrefte den skarpe kontrollen og segregeringen av kvinner.

Hos ammen og koret finner vi en sympati med Medeias situasjon som forrædt, fremmed og langt hjemmefra, og det refereres gjentatte ganger til Medeias spesifikke situasjon som fremmed og hjemløs, og til den generelle ulykke det er å være fremmed og langt fra sitt fødested (Evipides 2002:1-11, 142, 205-212). Koret har medynk med Medeia, også etter at de får innblikk i planen. De forsøker å få henne fra å drepe sine barn, og knytter

dette til gudløshet og synd. Det innebærer jo som kjent forbrytelser mot *philoi* og derfor *hamartia*. Deres lojalitet ser likevel ut til å være hos Medeia like til det siste, selv om de fordømmer hennes gjerninger. Eksempelvis uttrykker de i 4.stasimon, ”Derne har jeg meddynk med *din* smerte,/ ulykkelige mor,/ du som vil drepe dine barn for å hevne det ekteskap din mann/ lovløst sviktet/ for å leve med en annen” (Evipides 2002: 997-1003). Denne sympatien snur når de ser at Medeia faktisk utfører barnemordet, noe de aktivt forsøker å forhindre. De tar nå kort avstand fra Medeia, før de går over til å referere til eksemplet Ino i mytologien som angivelig tok livet av sine barn (Evipides 2002:1279-1292). Ved å sette drapet inn i en større mytologisk sammenheng, virker dette som en måte å skape avstand til handlingen på, som reflekterer over det grusomme i handlingen, men fjerner det fra den gitte kontekst. I exodus virker de på et vis fatalistiske når de sier til Jason, ”Vær det din sorg at barna ikke er” (Evipides 2002:1311). Dette kan tolkes som at både Jason og Medeia er skyldig i *hamartia* og derfor ikke kan forvente å skånes fra straffen.

Medeias status som fremmed fremheves gjentatte ganger, fortrinnsvis av Jason og Medeia selv. Termen som benyttes er som regel ’barbar’ (Evipides 2002), som i seg selv er et negativt ladet ord, ikke bare hos oss, men også i det greske, ut fra vår diskusjon over (se pkt.4.2). Men i tillegg ser vi en gjennomgående dikotomisering mellom den ukontrollerte Medeia og den mørke periferien hun oppfattes å komme fra, og de dydige grekere og deres lysende greske rike. Eksempler på dette ser vi hos koret, ”Themis, som tok/ henne vekk til Hellas, hinsides havet, over nattlig sjø, gjennom Pontos’s/ nøkkel, det ufarbare stredet” (Evipides 2002:209-212), og senere i 1.stasimon, ”Du seilte fra ditt fedrene hjem/ med vanvidd i hjertet/ gjennom Svartehavs dobbelte klipper” (Evipides 2002:432-435). Senere i 2.stasimon uttrykker koret et ønske om at de aldri må rammes av erotisk lidenskap i overmål, men alltid kunne utvise måtehold og sømmelighet som er ”gudenes vakreste gave” (Evipides 2002:626-641). Dette står som en motsats til Medeias karaktertrekk. De uttaler også lenger ned ”Ingen skjebne er verre enn den/ å ha tapt det fedrene land” (Evipides 2002:650-651). I 3.stasimon holder koret en lovtale til Athen som ender med en fordømmelse av Medeia (Evipides 2002:824-865). Hele stasimon kan leses som en kontrastering mellom det herlige Hellas og den grusomme barbar. Her er et eksempel, ”Hvordan kan vel byen med de hellige/ elver,.../ romme i sin midte/ en barnemorderske, en vanhellig/ kvinne som deg” (Evipides 2002:846-851). Og senere får vi nok en kontrastering, ”du som dro bort fra mørke/ Symplegade-klippers/ ugjestmilde strede” (Evipides 2002:1262-1264). Denne forherligelsen av Hellas og samtidige nedvurderingen av ’barbarerne’ er kanskje aller tydeligst uttrykt hos

Jason, ”Nå kan du for det første bo i Hellas’ land/ og ikke på barbarisk grunn og kjenne rett/ og nyte godt av lov i uavhengighet/ av maktens luner. Dernest: Alle vet at du/ er klok, du har fått ry i Hellas. Bodde du/ ved verdens grenser, var du kanskje ukjent nå” (Evripides 2002:536-541). Videre i exodus etter mordet på barna sier han, ”En grekerinne kunne aldri fått seg til/ å gjøre slikt. Og likevel har jeg tatt deg/ for dem! – en kjærlighet med hat og død for meg” (Evripides 2002:1339-1341). Det finnes flere eksempler, men disse illustrerer godt det poeng at understrekingen av Medeia som *fremmed* er gjennomgående, særlig gjennom en kontrastering mellom hennes barbariske utgangspunkt og det ordentlige og rasjonelle Hellas, som ikke vil tolerere denne *liminale skikkelse* i sin midte. Hun blir som kjent utvist av Kreon (Evripides 2002).

Slik det fremgår av myten var Medeia prestinne i Kolkhis, knyttet til en Artemis-Hecate kult. Begge disse gudinner knyttes til dyrkingen av en trippel-gudinne med røtter tilbake til paleolittisk tid (Burkert 2003:149ff, 170ff). Det har vært vanlig, ifølge Burkert (2003:11), å merke seg en religiøs kontinuitet fra paleolittisk og godt inn i gresk arkaisk tid, basert på funn av terracotta og steinfigurer som representerer kvinner. Disse har blitt knyttet til religiøs praksis og dyrkingen av en modergudinne. Frazer (Burkert 2003:12) har blant annet satt disse funnene i forbindelse med dyrkingen av en *Great Goddess* i hele Øst-Middelhavet og Midtøsten, fra paleolittisk tid, inn i minoisk, og forklart denne modergudinnen som utspringet til flere av de kvinnelige gudinner i den greske neolittiske religion. Homer forvandler Artemis fra ”the Mistress of Animals” til en pike og ”an inviolate and inviolable virgin” (Burkert 2003:150). Hennes tidligere betydning som de ville dyrenes og initieringsgudinne blir likevel videreført i kulten. Hecate er også knyttet til en tidligere *Great Goddess* og til triaden *Kore-Demeter-Hecate*.³³ Hecate var i det greske gudinnen for veiskiller og nattlige stier. Hun var også månegudinne, og gudinne for ”the moon-conjuring witches of Thessaly, such as the dreaded sorceress Medea” (Burkert 2003:171). Burkert påpeker at denne tilknytningen reflekterer ”secret society rituals”(2003:171). Veiskille metaforen gir assosiasjoner til døden. Og i likhet med gudinnen assosieres Medeia med død

³³ Demeter er en ktonisk gudinne og er blant annet knyttet til vegetasjonen og kornet. Kore er hennes datter som ble røvet av Hades i underverdenen, som der giftet seg med henne. Myten forteller at mens Demeter søkte etter og sørget over datteren, ble landet ufruktbart og menneskeheten holdt på å dø ut. Noen versjoner sier at Hecate var den som brakte henne tilbake fra dødsriket. Hjemkomsten var ikke betingelsesløs. Kore spiste av pomegranaten, de døde mat, og ble således Persephone som er tvunget tilbake til dødsriket for å regjere ved Hades’ side en tredjedel av året (Burkert 2003:159ff). Triaden kan ses som et symbol på naturens gang, både for vegetasjonen og for mennesket, og da spesielt for kvinnen. Kore-Demeter-Hecate blir tolket som å representere den unge jomfruen, moderen og den gamle kvinnen i ett. Se Kerényis(1973) ”Ch.3 Kore”, I: *Essays in a science of mythology*, for en tolkning av denne triadens betydninger.

og svartekunster. Evripides lar Medeia påkalle Hecate i 1.episodion, ”Å nei, ved herskerinnen som jeg ærer aller mest/ av alle guder, og har valgt som alliert,/ ved Hecate, som innerst i mitt hus har bo” (2002:395-397). Hun sverger også ved Artemis og Hera, som i det greske er det fullbyrdede ekteskapets gudinne, av Homer fremstilt som en nærmest latterlig sjalu kvinne, som reduserer Heras tidligere status som *Great Goddess* (Burkert 2003:132f). Medeia påkaller også Themis, i teksten referert som ”Zeus’ datter, edens gudinne” (Evripides 2002:209), men hos Grimal (1991:427) og Burkert (2003:185) referert som gudinne for lov og orden, Zeus rådgiver og kone. Hun påkaller også Zeus, selve tordenguden (Burkert 2003). På den ene siden er det interessant at Evripides’ lar Medeia påkalle gudommer som mange er eldre enn den Olympiske kulten (Burkert 2003). Dette reflekterer hennes tilknytning til Artemis-Hecate som prestinne og disse gudommers tilknytning til en *Great Goddess*. Medeias religiøse vesen blir i noen tolkninger trukket fram som en motsetning til det greske rasjonelle, og at hennes katastrofe utløses av en kulturkollisjon (Kjærstad 2002). På den annen side understreker det nok en gang det fremmede og det barbariske. Hun er arkaisk av vesen. Hennes nære tilknytning til Hera, kan tolkes å sende ut samme doble budskap. Medeias tilknytning til eldre kultformer gjør henne primitiv, samtidig som parallellen mellom Medeias sykelige sjalusi og Heras blir understreket. Medeia drives jo som nevnt av erotisk lidenskap.

Evripides (2002) lar de andre karakterene i stykket frykte Medeias visdom og kunnen, som nærmest blir fremstilt som trolldomskunster. Medeia sier selv, “For bringer du en ny idé til dumme folk,/ er du for dem et gagnløst krek og langt fra klok/.... Jeg deler denne skjebne selv,/ av noen hatet for min visdoms skyld, til bry/ for andre. Nei jeg er nok ikke overklok./ Så du er redd for meg?/ for underfundig spill?” (Evripides 2002:298-306). Summen av dette, fra hvilke guder hun assosieres med til hennes magiske evner, er med på å skape en avstand mellom *den fremmede* Medeia og det lyse, gode og rasjonelle greske. Det iscenesetter henne som en vill barbar ute fra den mørke periferien. Vi vet at Evripides bearbeidet myten, tydeligst ved å gjøre Medeia til barnemorder, og han flyttet mordets åsted fra templet og inn i huset. Medeias henvisning til å ha et alter inne, er for øvrig også uhørt. Alteret skulle være ute (Kraggerud 2002:103). Parallellen til menneskeofring i mordet på barna er også tilstede, og forsterker bildet av Medeia som barbar.

Jeg er enig med Bouvrie om at den sentrale kulturelle verdien som berøres her på det symbolske plan har med barn og arverekke å gjøre, men jeg mener at stykket også bekrefter flere andre kulturelle verdier innenfor det greske samfunn som har med innenfor-utenfor-dynamikken å gjøre. Det er svært sentralt i stykket at Medeia ikke er fra Hellas og at hun

mangler fedreland, og jeg mener at dette er helt avgjørende for den tragiske prosessen som bevirker inversjonen. Medeia bryter med det greske dydsidealet generelt, og med de kvinnelige dyder spesielt, men hun er ikke gresk. Det er iscenesettelsen av en *liminal skikkelse* som Medeia som *den fremmede andre* som muliggjør inversjonen, fordi det samtidig skapes en avstand til 'de andre' eller *den andre*. Som Jason uttrykker det, kunne dette ikke utføres av "en grekerinne". På den måten bekreftes de greske kulturelle verdier, fordi det skapes en avstand til handlingene, og den type handlinger projiseres over på *den andre*. På den annen side, om inversjonene, som vi har sett på, var nødvendige for renselsen og gjenopprettingen av verden, er det et stort poeng at tragediekorpuset generelt har mange overskridende kvinneskikkelser, som regel i maktkamp med menn, som når de beseires eller det begås urett mot dem blir hevnjerrige. Bouvrie trekker frem klassiskforskeren Pomeroy's teori som interessant, "these dominant women are on the one hand a repercussion of male fear of women. They are constructs of the male fantasy that females may once overthrow their position of superiority" (Bouvrie 1990:29). Slik kan Medeia sees som dobbelt *den andre*, ved både å være kvinne og en fremmed, altså *den fremmede andre*.

Man kan argumentere for at Medeia-skikkelsen i Evripides' drama sender ut et dobbelt budskap, som utfordrer og bekrefter samtidig. For selv om en ser det slik at tragediene utfordrer for å bekrefte, så står like fullt utfordringen der. Den forsvinner ikke ubemerket hen. For selv om effekten er å vise hvordan disse overskridelser medfører *oikos*' utslettelse, så viser handlingen på det dramatiske plan, ikke kun en vill barbarisk kvinne, men også en egenrådige og intelligent kvinne som trass de uhørte handlinger seirer og unnslipper straff, der hun flyr vekk i sin bevingede vogn. Denne tvetydige dobbeltheten dette budskapet formidler bør ikke unnsås.

5.2.2 Feministisk tolkning

La oss derfor tillate oss en løsere psykologisk feministisk tolkning. Susan Gubar (1985) viser i sin essay "The Blank Page" til at Derrida i sin kritikk av fallosentrisme likner pennen med penis og den uskrevne siden med jomfruhinnen, men at han således bekrefter en lang tradisjon hvor skaperen er mann og kvinnen "his passive creation – a secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality. Clearly this tradition excludes women from the creation of culture, even as it reifies her as an artifact within culture" (Gubar 1985:295). Kvinnen er blitt fravristet rollen som skaper, hun er blitt til objektet som blir skapt - av mannen. Hun er "the blank page, ready to be written on" (Gubar

1985:292ff). Kvinnens eneste mulighet, mener Gubar, har vært å gjøre seg selv om til et kunstverk eller iscenesette seg selv som kunstobjekt og på den måten ta tilbake skaperevnen og kontrollen. Om en følger denne argumentasjonen har Euripides øvet vold mot Medeia-figuren. Han har tatt henne som om hun skulle være en "blank page ready to be written on". Han skriver henne og gjør henne til sin samtids *andre*, sin samtids *fremmede* og barbar. Det er han som setter agendaen, og tilskriver henne egenskaper. Han skaper henne uten at hun kan forsvare seg mot det. På den annen side er historien om Medeia hos Euripides, historien om en dominerende kvinne, en kvinne som trass sin grusomme handling seirer. Hun har inspirert feminister inn i vår tid, uavhengig av hva hun måtte ha betydd for Euripides' samtidige. På den måten fremstår hun også som opprøreren, "The blank page" som et opprør. Medeias opprør blir likevel en selvskadende handling. Hun utsletter Jasons muligheter for en arverekke, men det gjøres ved å tilintetgjøre forlengelsen av egen kropp, sine barn, sitt avkom. Således er det også et slags selvmord. Hun dreper deres felles liv sammen, men mest av alt sin egen kropp. Medeia får på denne måten en dobbel funksjon. Hennes opprør stilles til skue, til skrekk og advarsel. Samtidig blir den oppmerksomheten opprøret får gjennom å stilles til skue, også et opprør. Kvinnen som natur som utsletter natur. Hun er den fatale kvinne. Teatrets refleksive funksjon, kan på et vis ikke unngå å sende dette dobbelte budskap. Euripides nedvurderer med sitt drama både kvinnen og den fremmede. Medeia blir dobbelt *den andre* ved både å være kvinne og fremmed – sett og iscenesatt av en mann. Samtidig presenterer han et opprør som ligner selvmordsbomberens, et ubendig opprør som utsletter alle inkludert Medeia selv.

Daemonic archetypes of woman, filling world mythology, represent the uncontrollable nearness of nature. Their tradition passes nearly unbroken from prehistoric idols through literature and art to modern movies. The primary image is the femme fatale, the woman fatal to man. The more nature is beaten back in the west, the more the femme fatale reappears, as a return of the repressed. She is the spectre of the west's bad conscience about nature. She is the moral ambiguity of nature, a malevolent moon that keeps breaking through our fog of hopeful sentiment (Paglia 1991:13).

5.3 Oppsummering

Ut fra redegjørelsen og diskusjonen i denne delen, har vi sett hvordan tragediene var nødvendige inversjoner for å bekrefte og feire de gjeldende kulturelle verdier. Tragediene foregikk i en rituell setting, slik at distinksjonen mellom teater og ritual blir nærmest

meningsløs, teater er ritual. Interrelasjonen mellom *estetisk* og *sosialt drama*, blir således åpenbar. Tragedienes inversjoner bekreftet sentrale kulturelle verdier og behandlet øyensynlig betente temaer. Dette åpner for å se enkeltforestillingen som et produkt av 'redressive actions' i et pågående *sosialt drama* som handler om defineringen og konsolideringen av en patriarkalsk samfunnsstruktur, i møte med konflikter som truet sentrale verdier, manifestert av kvinner og fremmede. På det dype symbolplanet står ikke tragediene i opposisjon til hverandre, men føyer seg inn i det samlede greske tragediekorpus. Innenfor denne kanon er de alle deltagende i en større prosess som feirer og bekrefter de sosiale og kulturelle verdier i dette samfunnet.

Sammenhengen mellom den lille fortellingen og den større samfunnsmessige i Athens klassiske periode synes således åpenbar for oss. Nødvendigheten av å iscenesette *liminale skikkelser* bunner i deres funksjon i å bevirke den tragiske prosess og forårsake den tragiske inversjonen, etter kultisk mønster. Iscenesettelsen av *liminale skikkelser* som *fremmede andre*, understreker derved behovet for kategoriseringer og grensemarkering i det greske samfunn, og for kontroll og overoppsyn med overskridere. De mange dominerende kvinner i tragediene, synes å avsløre en spesiell frykt for kvinnelige overskridere. Siden *oikos* har en sentral plass i det greske samfunnet og fungerer som et mikrokosmisk speilbilde av *polis*, blir segregering og kontroll av kvinner for å sikre legitimt avkom sentralt. Segregeringen og kontrollen av fremmede ser ut til å bunne i de samme renhetsregler, tilsynelatende ut fra de samme årsaker, i en verden som organiserer seg innenfor en streng innenfor-utenfor-dynamikk, og som har mytiske forestillinger om blodsband og tilhørighet til landområdet. Medeia blir dobbelt *den andre* ved både å være kvinne og fremmed. Hun er en overskrider og *liminal skikkelse* iscenesatt som *den fremmede andre*. Holdningene til henne, avslører en barbarisering av fremmede. Hennes status som fremmed muliggjør handlingene som fører til den tragiske inversjonen, fordi det skapes en avstand mellom hennes fremmede kulturelle verdier og de gode greske, som gjennom hennes forbrytelser, som medfører *hamartia*, bekreftes.

Gjennom Bouvrie har vi sett at iscenesettelse av overskridelse i tragediene ligner kultisk praksis og at tragedienes effekt derfor var samfunnsbekreftende. Bouvrie peker på at de som overskrider i tragediene ofte er kvinner. Jeg har pekt på at fremstillingen av dominerende kvinner også medfører en fremmedgjøring i forhold til datidens kvinner. Det klassiske greske samfunns anstrengte forhold til andre kulturer tydeliggjøres gjennom eksemplet *Medeia*, et samfunn som stadig lå i krig og som definerte seg ut fra en ytre fiende, og hvor det indre samholdet og det felles ansvaret strakte seg fra *oikos* til *polis*. Medeia blir

dermed et slags mentalt urbilde på *den fremmede andre*, og iscenesettelsen av henne som det, blir i et utvidet perspektiv en kulturell iscenesettelse, som avslører det antikke athenske samfunns holdning til og behandling av sine *fremmede andre*. Enkelthistorien kan som vi har sett, anses som et bidrag inn i den større samfunnsmessige. Og ut fra det kan vi se Evripides' *Medeia* som en del av 'redressive actions' i et datidens pågående *sosialt drama*. Jeg tar med meg måten å se tragediene på inn i del 2 av denne undersøkelsen. Her skal jeg se på iscenesettelsen og defineringen av *liminale skikkelser* i det norske samfunnet. Jeg lar det mentale bildet av *Medeia* som *den fremmede andre* prege undersøkelsen i del 2. Det eksisterer her som en skygge og som en refleksjon av dette urbildet, og kan således gi en ekstra dimensjon til hvorledes iscenesettelsen og defineringen av *fremmede andre* ser ut i vår tid. I del 3 vil jeg spesielt rette min oppmerksomhet mot å se om det finnes en relasjonell likhet mellom iscenesettelsen av *den fremmede andre før* i det klassiske athenske samfunn, og iscenesettelsen av *den fremmede andre nå*, i vår norske samtid.

DEL 2: DEN FREMMEDE ANDRE NÅ

6. DEN FREMMEDE ANDRE NÅ

Vi har sett på teatret i det gamle Hellas som et kollektivt fenomen hvor deltagelse var et spørsmål om plikt, og hvor teatret var et ritual hvis *liminalitet* først og fremst må anses som en midlertidig inversjon som bekreftet samfunnets dypstrukturer. Iscenesettelsen av *liminale skikkelser* som *fremmede andre* kan forklares ved skikkelsens funksjon av å bevirke den tragiske inversjonen, men svarer også til det antikke samfunns behov for å kategorisere og skape avstand til mennesker og kulturpåvirkning utenfra. Overskridelsene og iscenesettelsen av overskridende skikkelser bekreftet deres kulturelle verdier. Nå skal vi se på *liminale* forhold i dagens Norge. For å gjøre dette er det nødvendig å skissere forutsetningene for den norske nasjonalkulturen, og deretter gå inn på Norges håndtering av en flerkulturell virkelighet, og norske holdninger til påvirkning utenfra. Dette vil gi en indikasjon på om det er mulig, slik jeg foreslår, å tenke seg et *sosialt drama* som handler om den norske nasjonalkulturens møte med en flerkulturell virkelighet. Utgangspunktet er at nasjonen Norge, i likhet med andre samfunn, uttrykkes, defineres og opprettholdes gjennom ulike symbolske genre. Denne feiringen av kulturelle verdier kan anses som iscenesettelse. Iscenesettelsen stiller, som vi husker, noe til skue, løfter det opp og rammer det inn. Gjennom den iscenesettelsen som bekrefter kulturelle verdier, skapes nasjonen på ny, og den nasjonale bevissthet bekreftes. I vårt pluralistiske samfunn vil det være overmodig å hevde at alle former for *performance* føyer seg inn i et kanon hvor motsetningene på overflateplanet utviskes på symbolplanet. Vi må tenke det annerledes. Men som jeg har foreslått i hovedinnledningen, hvor jeg støtter meg på Turner og Schechner, kan alle bidrag sees som et bidrag inn i en større sammenheng, og si oss noe om denne. Dermed kan alle bidrag tenkes enten å bekrefte noen verdier og opponere mot andre, gjerne ubevisst, det vil si uavhengig av produsentenes hensikter. Om bidraget verken bekrefter eller opponerer, sier det oss likevel noe om den tiden vi lever i. Det vil derfor være viktig å undersøke hva slags bidrag eksemplet *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* er, og hva forestillingen dermed sier oss om vårt samfunn. Min tese som hevder at forestillingen er en iscenesettelse av *den fremmede andre*, og at den således kan være et produkt av 'redressive actions' innenfor et *sosialt drama* som handler om den norske nasjonalkulturen i møte med konflikter knyttet til en flerkulturell virkelighet, må derfor undersøkes.

6.1 Iscenesettelsen av en nasjonal identitet

For å kunne se på norske holdninger til påvirkning utenfra, er det hensiktsmessig å først reflektere over hvordan en nasjonal bevissthet er skapt og opprettholdt i Norge. Nasjoner er ”forestilte felleskap” hevder Anderson (1994), og den norske nasjonen bygger som mange andre nasjoner på forestillingen om en felles fortid og et felles opphav (Hodne 2002). Denne forståelsen kan knyttes til iscenesettelsesbegrepet i den forstand at Nasjonen kan ses som en *iscenesatt* forestilling om et fellesskap som også i likhet med det greske fellesskap defineres og regenereres gjennom symbolske genre. Hvilke kriterier som benyttes for å definere seg som en nasjon er, ifølge Smith (2001:27), eget navn, felles myter (skapte/vekket), felles historie, felles offentlig kultur, felles territorium, felles rettigheter og plikter, og felles økonomi.

Grunnlaget for at Norge kom til å definere seg ved hjelp av dette skal vi nå gå inn på. ”Det vi betegner som norsk kultur kan sees som et resultat av en utvikling etter to hovedlinjer, som begge preger vår hverdag og oppfatning av oss selv” hevder Hodne (2002:11). Den ene representerer et lengre historisk perspektiv, i form av overlevert kultur fra foregående generasjoner. *Kulturarv* må ikke forveksles med *nasjonalkultur*, sier Hodne (2002:11), som representerer den andre utviklingslinjen, ”Nasjonalkulturen er en tidsbestemt og ideologisk formet, tung identitetsskaper, som er snevrere tematisk definert enn kulturarven, skapt utover på 1800-tallet og med nedslag i befolkningen i form av nasjonalfølelse og oppfatning av hva som er norsk” (2002:11). Hodne (2002:16) karakteriserer den nasjonalismen som førte frem til en nasjonal identitet i Norge som *romantisk nasjonalisme*, som i praksis rommer både etnisk (felles opphav), lingvistisk (felles språk), og sosial (felles sosiale bånd og kultur) nasjonalisme.

Nasjonalkulturen er skapt på bakgrunn og i tråd med de nasjonalistiske strømningene i Europa sent på 1700-tallet. I Norge var det en liten elite som ble påvirket av denne ideologiske bølgen. De var sterkt inspirert av romantikken og den tyske filosofen Herders begrep om *volk*. Man skulle løfte opp det opprinnelige folket og hente det som skulle utgjøre det nasjonale hos dem. I Norge var det bøndene som ble gjenstand for denne romantiseringen. Man samlet inn materiale fra bondekulturen som man bearbeidet og gjerne utstyrte med et nasjonalt eller religiøst aspekt, og knyttet til gullaldre som vikingtid og tidlig middelalder (Hodne 2002:27ff). Deretter ble dette bearbejdet materialet med nytt nasjonalt innhold tilbakekommunisert til befolkningen blant annet gjennom kirken, opprettelsen av folkeskolen,

formidlingen av nasjonalromantisk kunst, som eksempelvis de mange historiske skuespill, og etter hvert innføringen av nasjonale ritualer som eksempelvis 17.mai. Sentralt ble også kampen for et eget norsk språk (Hodne 2002:54ff). Bøndene ble ikke vekket av dette nasjonale felttog før de oppdaget de politiske mulighetene som lå i en nasjonalisert kultur (Hodne 2002:117f).

Etter løsrivelsen fra Sverige i 1905, fortsatte fornorskingen av samfunnet på flere plan, noe som det hevdes resulterte i at Norge isolerte seg, og ble en kulturell provins (Hodne 2002:127). Konflikten med arbeiderbevegelsen, som i mange henseender var en overnasjonal bevegelse, ble løst ved at den norske arbeiderbevegelse innlemmet og videreførte en nasjonal ideologi (Hodne 2002:135ff). Folkeopplysningsnemnda ble opprettet i 1934, og godt hjulpet av krigen ble fokuset på det særegent norske i etterkrigstiden ytterligere forsterket. Man hadde fått en konsolidering, nasjonalkulturen hadde funnet sin form og ”var i ferd med å bli lukket inne i seg selv”, hevder Hodne (2002:140). Etter krigen ble staten en sterk aktør på det kulturpolitiske feltet. Nasjonalkulturen ble forvaltet, formidlet og tatt vare på. Vi ser altså at forutsetningen for samlingen av Norge var at man evnet å skape en fellesskapsfølelse blant befolkningen, noe som innebar at flere grupper fikk del i privilegiene samtidig som nasjonen lukket seg mot ytre påvirkning. For å understreke det iscenesatte elementet kan man peke på at utgangspunktet for det nasjonale i bondekulturen overser og undertrykker den kulturen som var å finne andre steder i landet, eksempelvis kystkulturen. Iscenesettelsen av en nasjonal identitet baserer seg derfor på skapelsen av en forestilling om en homogenitet som tilslører de mange variasjoner som var å finne i landet. Skapelsen av en ny felleshukommelse ser ut til å ha stått sentralt i den forbindelse (se pkt. 2.5). Man bearbeider og mytologiserer visse utvalgte elementer i kulturen, som iscenesettes og tilbakekommuniseres til folket gjennom ulike symbolske genre som definerer og redefinerer samfunnsstrukturen. Schechner peker på at et element ved ’restored behavior’ er at det som restaureres og gjenskapes ofte er ”a past that never was” (Schechner 1989:38), og han påpeker parallellen mellom *performance* og historie som alltid er i flux fordi den er ”life-as-remembered, or restaged” (Schechner 1993:259). Denne analogien forsterkes ytterligere i dette tilfellet ettersom nasjonalkulturen så tydelig er skapt og iscenesatt, ikke ut fra ’life-as-remembered’, men ut fra spesifikt utplukkede elementer som ble iscenesatt som ’life-as-remembered’.

6.1.1 Kulturpolitisk situasjon

Det sosialdemokratiske norske samfunnet baserer seg på demokratiske prinsipper om likhet mellom alle samfunnslag. Ideen om likhet står spesielt sterkt i de nordiske land, hevder Gullestad (2002:79ff), og den er knyttet til begrepet *égalité* fra den franske revolusjon. På fransk oppfattes dette i større grad som 'likeverd', mens det i Norge altså har fått en annen betydning. Denne ideologien ligger til grunn for den kulturpolitikken som ble ført etter krigen, hvor idealet var at alle skulle ha tilgang til kultur. Kulturmeldingene på 1970-tallet innførte et utvidet kulturbegrep, som ikke lenger la kvalitative restriksjoner på kulturelle uttrykk.

Derimot sporer man en ny bekymring for den norske kulturelle egenart i kulturmeldingen fra 1992 (Hodne 2002:148). Dette kan forklares ved at den økte globaliseringen og regionalisering øker presset på nasjonen, og myndighetene blir opptatt av å holde nasjonen sammen ved å skille 'oss' fra 'de andre' og legge vekt på styrking av egen kultur (Eriksen & Sørheim 2006:20ff, Gullestad 2002:38ff, Hodne 2002:148ff). Det er en utbredt tankegang at *glokaliseringen*³⁴ truer nasjonen. Vi har flere overnasjonale selskaper og mer transnasjonal kontakt på den ene siden, samtidig som folk mister nasjonal felleshukommelse og blir mer opptatt av det lokale og personlige, på den andre. Samtidig påpeker for eksempel Billing(1995) at man da ser bort fra den banale nasjonalisme, det vil si den implisitte, hvor man automatisk definerer seg ut fra nasjon. Effekten av regionaliseringen har dessuten et litt annet resultat i Norge, mener Hodne (2002:150), ettersom nasjonalkulturen også har hentet sitt utgangspunkt på bygda, kan regionaliseringen også sees som en styrking av det nasjonale gjennom det lokale. De utallige lokalhistoriske spelene man finner i Norge kan betraktes som et eksempel på dette.

Det kulturpolitiske fokuset siden 1990-tallet har ligget på styrking og ivaretagelse av den norske felleskulturen, i kombinasjon med en åpenhet for andre kulturelle impulser (Hodne 2002:148ff). Det kulturpolitiske standpunktet er at kulturelle og etniske konflikter skal løses ved hjelp av kultur. Man vil skape en felleskulturell plattform, men ifølge Hodne, må man justere og oppdatere selve det ideologiske grunnlaget for identitetsskapelsen innen nasjonen om man vil få frem fellesverdier som skal holde et flerkulturelt samfunn sammen. For fremdeles er vår nasjonalkultur i utgangspunktet også per dags dato basert på det vi i det foregående har definert som den 'romantiske nasjonalismen'(Hodne 2002:165). Dagens multietniske Norge krever derfor nye definisjoner av hva det vil si å være 'norsk', noe som også reflekteres i mediebildet og i den offentlige debatt. Vi kan foreløpig konkludere med at

³⁴ *Glokalisering* er en betegnelse på denne samtidige tendens til globalisering og fokus på det lokale.

Norge har et noe anstrengt forhold til påvirkning utenfra, noe som delvis kan forklares ved forestillingen om at globaliseringen truer den norske kulturelle egenart. En frykt for nasjonens oppløsning virker samtidig med en frykt for tap av kulturell egenart, som gjennom nasjonale myndigheter medfører innstramning og et skjerpet fokus på 'det norske'. Når nasjonalkulturen spiller en så fremtredende rolle i identitetsskapelsen forklarer det hvorfor en frykter for egenarten samtidig som en frykter nasjonens oppløsning.

6.2 Den fremmede andre i dagens Norge

Som *den fremmede andre* nå har jeg valgt å se på minoritetskvinnen fordi hun fremstår som dobbelt *den andre*, ved både å være kvinne og i mange henseender også en fremmed kvinne, altså *den fremmede andre*. Selv om begrepet *den andre* i utgangspunktet ble benyttet i feministisk sammenheng, har det senere blant annet gjennom Said (2001), også blitt en betegnelse brukt på Vestens forskning på andre kulturer, og man har erkjent at all forskning egentlig er studiet av *den andre*. Mitt perspektiv føyer seg inn i denne tradisjonen. De nordiske sosialdemokratiene blir regelmessig trukket fram som eksempler på velfungerende demokratier hvor blant annet likestillingen mellom kjønnene synes å ha kommet langt. Denne forestillingen samsvarer i det vesentlige med vår forestilling av oss selv. At kartet ikke alltid stemmer med terrenget som reell likestilling i praksis ser vi gjentatte eksempler på, ikke minst gjennom regelmessig mediefokusering på problemet. Men denne oppfatningen av den norske kvinnen som sosialt og kulturelt likestilt med mannen får, som vi skal se senere, betydning for hvordan vi skiller 'oss' fra 'de andre'.

6.3 'Oss' og 'dem'

Forutsetningen for gruppeidentitet og grenser i forhold til andre skapes som vi har sett gjennom dikotomisering som signaliserer forskjell, hvis relevans forsterkes ved hjelp av symboler (se pkt.2.3.2). I tillegg til vektleggingen av forskjeller, legger man også, ifølge Eriksen & Sørheim, vekt på at *vi* har alt det *de andre* har, en komplementarisering som signaliserer likeverd. Etnisitet er dessuten gjerne et produkt av den dominerende gruppens ønske om å skape grenser (se pkt.2.3.2). Ifølge Eriksen & Sørheim(2006) og Gullestad (2002) legges det stor vekt på etnisitet og avstamning i det norske samfunnet, samtidig som den numeriske majoriteten i Norge sitter på makten, definerer virkeligheten, den gode smak og den sanne moral. Det praktiseres en vertikal etnisitet hvor den mektige gruppens kultur oppfattes som bedre eller mer passende enn *de andres*, og kulturforskjeller brukes gjerne som forklaring på en rangordning hvor minoriteter befinner seg lavere på rangstigen (Eriksen &

Sørheim 2006:61f). Det kan altså se ut som komplementarisering spiller en mindre rolle i vår hierarkiske organisering av skillet *oss-dem*. Den vekt som legges på kulturelle forskjeller mellom etniske grupper i Norge underslår de store variasjoner og kulturelle forskjeller man finner innad i etniske grupper (Eriksen & Sørheim 2006, Gullestad 2002), og også de likheter man finner på tvers av etniske skiller. Norske myndigheter opererer med begrepet 'innvandrere' for å betegne 'førstegenerasjonsinnvandrere' det vil si de som er født i utlandet av utenlandsfødte foreldre, mens de regner 'annengenerasjons innvandrere', det vil si de som er født i Norge av utenlandsfødte foreldre, til *innvandrerbefolkningen* (Eriksen 2006:268). Disse kategoriene er i seg selv problematiske, og speiler noe av problemet i det norske samfunns håndtering av en flerkulturell virkelighet. *Innvandrerbefolkningen* besto per 1.januar 2006 av 387.000 personer (Eriksen & Sørheim 2006:269), hvorav cirka halvparten har opprinnelse i vesteuropeiske land og Nord-Amerika, og "blir vanligvis ikke oppfattet som innvandrere selv om de naturligvis er det" (Eriksen 2005:9). Foreløpig kan vi merke oss at det anstrengte forholdet nasjonen Norge har til påvirkning utenfra, ytterligere forsterkes innenfor nasjonen i skillet mellom etnisk majoritet og etniske minoriteter, ikke minst reflektert gjennom myndighetenes kategoriseringer.

6.4 Minoritetskvinnens rolle i grensemarkeringen

"I dagens mediebilde fremstilles gjerne 'innvandrerkvinnen' som offer, og 'innvandrer mannen' som overgriper" hevder Gullestad (2002:31). Dette kan vi knytte til en barbarisering og kategorisering av minoritetskulturelle som i tillegg til å generalisere både skaper og skjerper avstand. Vi kan derfor argumentere for at kategoriseringen av minoriteter som en 'homogen' gruppe springer ut fra et behov for å hegne om det som oppfattes som norske kulturelle verdier. Skillet mellom fremstillingen av minoritetskvinnen og -mannen, kan blant annet knyttes til norske forestillinger om 'likestilling'. Spesielt de forestillinger vi har om minoritetskvinnen illustrerer dette,

Mye tyder på at 'innvandrerkvinner' står sentralt i 'norske' konstruksjoner av likhet og forskjell, og at denne typen interesse for 'dem' er et uttrykk for 'vår' eksistensielle angst. Det kan se ut som de forholdene som provoserer mest, truer noen av kjernesymbolene for hva 'vi' står for i 'vårt' moderniseringsprosjekt – som seksuell frigjøring, likestilling mellom kjønnene, selvstendighet og individualitet. Dette er noe 'vi' i en viss forstand har oppnådd, men som samtidig er uhyre prekært (Gullestad 2002:32).

Vi kan altså se det slik at den dikotomisering og generaliserende kategorisering av minoriteter vi finner i det norske samfunnet, henger sammen med at deres verdier oppfattes som truende på norske verdier, og dermed også på samfunnsstrukturen. Det ser ut til at det som oppfattes truende er hentet fra ulike minoritetskulturer som deretter oppsummeres til en generell kategorisk trussel. De elementer som truer ser dessuten ut til å være hentet fra kulturer fra den såkalte 'tredje verden'. Stigmatiseringen av mennesker fra andre vestlige land, som Eriksen påpeker (se pkt.6.3), gjelder derfor ikke i samme grad. De norske kulturelle verdier som beskyttes kontrasteres med det vi oppfatter som dominerende kulturelle verdier hos kategorien 'innvandrere'. Å ikke praktisere seksuell frigjøring og likestilling, samt å orientere seg hierarkisk i forhold til store slektsgrupper og 'community' som er vanligere blant minoriteter med bakgrunn fra 'den tredje verden' (Eriksen & Sørheim 2006), kan derfor oppfattes som overskridelser av norske kulturelle verdier. Dette kan for så vidt fremstå som en negasjon til at vi tidligere har sett at etnisk norske definerer seg ut fra slekt og etnisitet, men kan forklares ved at slektsskap spiller en større rolle i defineringen av etnisitet, og en mindre rolle i defineringen av kulturelle verdier innenfor den etniske norske gruppen som her baserer seg på likhet. Dessuten er det gjerne 'kjernefamilien' som løftes frem som en sentral verdi for nasjonen (Eriksen & Sørheim 2006, Gullestad 2002, Hodne 2002) der lokal stammekultur anses som truende. Man kan også se det slik at kompleksiteten i et pluralistisk moderne samfunn tillater at ulike verdier eksisterer samtidig, og at det veksles mellom hvilke som inntar fokus, ut fra hva det er man ønsker å kontrastere seg opp mot. At de verdier Gullestad peker på ofte inntar hovedarenaen når det gjelder å skape avstand mellom norske kulturelle verdier og 'de andres' synes relativt åpenbart.

Gullestad sier videre at, "En del av det som fordømmes, er når alt kommer til alt ikke så langt borte. Ved å henvise undertrykkelsen til 'dem' kan de ubehagelige trekkene ved 'våre' livsmønstre manes bort" (Gullestad 2002:32). Vi projiserer altså overskridelsene over på 'de andre' og overser at disse overskridelsene også eksisterer i den 'norske' kulturen. Dette er interessant fordi det peker på at flere av de kulturelle verdier som forsvares er relativt nyskapte og derfor iherdig beskyttes ut fra en angst for det 'vi' oppfatter som regresjon. At minoriteter ofte kategoriseres som en homogen gruppe, til tross for deres bakgrunn fra en rekke forskjellige kulturer, kan derfor ses som et behov i vår kultur for å skape avstand til visse kulturelle verdier for å hegne om egne. De mange ulike kulturbakgrunner minoritetene kommer fra, som egentlig unndrar seg kategorisering, innebærer en *liminalitet*. 'De' fremstår derfor som *liminale skikkelser* og utløser således et behov for kategorisering. Dette åpner for

at den kategoriseringen som finner sted er en iscenesettelse av *liminale skikkelser* som *fremmede andre*.

Gullestad (2002:37) påpeker at vold innenfor etniske grupper ofte utløser moralsk panikk i mediebildet og automatisk knyttes til kulturell bakgrunn som igjen er med på å bekrefte 'oss' som tolerante og humane. Medienes fremstillinger kan ses som iscenesettelser fordi de innebærer utvelgelse ved at noe løftes opp og stilles til skue. Dette gjelder både iscenesettelse som *performance* og iscenesettelse i overført betydning (se pkt.2.2.2). I tillegg til den stereotypiske iscenesettelsen av minoriteter finner vi at det er en annen som gjelder i fremstillingen av mennesker med minoritetsbakgrunn som adopterer norske verdier, "Den måten massemediene griper fatt i de 'innvandrere' som tar avstand fra foreldregenerasjonen på, kan tolkes som en sekularisert versjon av den typiske misjonsfortelling som sjanger...Mer eller mindre bevisst er dette en sjanger som 'nordmenn' har god kjennskap til" (Gullestad 2002:35). Her viser Gullestad hvordan mytologisering av hendelser, basert på et kjent mytestrukturmønster er viktig for spredning av holdninger som bekrefter våre kulturelle verdier. Mennesker med minoritetsbakgrunn som adopterer norske kulturelle verdier løftes opp fordi de både bekrefter vår oppfatning av 'vårt' levesett som bedre, og at 'våre' verdier er verdt å beskytte. Dette iscenesettes gjennom mediene, noe som bekrefter Turners teorier om symbolske genres rolle i defineringen og redefineringen av samfunnet, og mytologiseringens rolle innenfor det igjen (se pkt.2.3.2 og 2.5). Fremstillingen av mennesker med minoritetsbakgrunn som å ha gått gjennom ild og vann, og overvunnet de mange prøvelser for så å innta ny status som 'god norsk borger', kan dessuten ligne fremstillingen av et overgangsritual. De som adopterer norske verdier trer ut av *liminaliteten*, inn i sin nye forandrede status. Disse fremstår derfor ikke lenger som *liminale skikkelser* i forhold til det norske.

Diskusjonen over åpner for at noen av grunnene til at etnisk norske har et anstrengt forhold til minoriteter har å gjøre med at noen av de verdiene som er å finne blant minoriteter anses som truende på norske kulturelle verdier. Et minste felles multiplum av truende verdier slås derfor sammen og brukes i kontrastering med våre verdier. Dette taler for at minoriteter således er bærere av en *liminalitet* som dermed fremprovoserer generaliserende kategorisering, og iscenesettelse av minoriteter som *fremmede andre*.

6.5 Foreløpig oppsummering

Ut fra redegjørelsen ovenfor har vi sett at den norske nasjonalkulturen har vært en tung identitetsskaper, og fremdeles i stor grad er bestemmende for forestillinger om hva som oppfattes som norsk. Videre har vi pekt på at defineringen og redefineringen av samfunnsverdiene foregår gjennom ulike symbolske genre, og at disse kulturelle uttrykksformer benytter seg av iscenesettelse, både forstått som *performance* i praktisk forstand, og som iscenesettelse i overført betydning (se pkt.2.2.2). Disse iscenesettelser kan ses som et uttrykk for en refleksivitet, hvor betente temaer bearbejdes og behandles. Jeg mener å ha argumentert for at *den fremmede andre* i dagens Norge kan være iscenesettelsen av minoritetskvinnen, som en ren kategori. Den stereotype fremstillingen av minoritetskvinnen som offer, reduserer henne. Fremstillingen av kvinnen som undertrykket, er et forenklet bilde som tilslører variasjoner og skaper en polarisering i samfunnet. Denne forestillingen kan anses som fremprovosert av et behov i det norske samfunnet for å dikotomisere 'våre' verdier mot 'de andres'. Likevel kan denne kontrasteringen være forståelig ut fra at de verdier som anses som truet er relativt nyvunne. Dette gjelder både det norske demokratiet som i realiteten teller så vidt over hundre år, samt demokratiske prinsipper om likhet, og da særlig kvinnens stilling som likeverdig med mannen. De norske kulturelle verdier beskyttes derfor iherdig ut fra en eksistensiell frykt for regresjon.

6.5.1 Kategorien den fremmede andre

Ved å bruke kategorien *den fremmede andre*, forstått som kvinne av annen etnisk opprinnelse enn den numeriske majoriteten i et samfunn, er jeg klar over at jeg også kan anses å være medvirkende til å bekrefte og forsterke de skiller som jeg i utgangspunktet problematiserer. Jeg mener likevel som nevnt i metodekapittelet, at en strategisk essensialisme er nødvendig for å kunne si noe om noe, og at jeg ikke kommer utenom kategorier, de ligger i språket. Dessuten kan den argumentasjonen som tilslører forskjeller betraktes som like kategoriserende som den argumentasjonen som vektlegger dem. Begrepet *den fremmede andre* har også den funksjon, som jeg mener er viktig i vår sammenheng, at det nettopp peker på tendensen til å generalisere og skape stereotype forestillinger om mennesker av ulik etnisk opprinnelse og kulturell bakgrunn, som om de var en homogen gruppe, i motsetning til 'vår norske' homogene befolkning. Hvordan disse defineres som fremmede og iscenesettes som fremmede i det offentlige rom bekrefter disse forestillingene. Som vi har sett over kan

myndighetenes kategoriseringer inn i 'første- og annengenerasjons innvandrere' antyde hvor mye som skal til for å anses som norsk i vårt samfunn.

6.6 Ibsen tradisjonen – mening og funksjon

Ibsen tradisjonen er nært knyttet til den norske nasjonalkulturen (Hodne 2002:60ff). Dette er han blitt på tross av at det nok kan argumenteres for at Ibsen selv, i sitt senere virke, ikke ønsket å være det (Hemmer 1997). I sin tidlige periode skrev han flere historiske skuespill og kan derfor knyttes til nasjonsbyggingsprosjektet sammen med Bjørnson og andre: "På den ene siden er de nasjonalhistoriske dramaene nasjonalpolitiske og blir brukt som faktorer i et pågående politisk maktspill. Samtidig blir en annen funksjon ivaretatt. Fortidens storhet og perspektivene bakover blir bevisstgjort for publikum" (Hodne 2002:61). Hans senere oppgjør med det norske uttrykkes særlig gjennom hans drama *Peer Gynt*, men forestillingspraksis i Norge har likevel ofte presentert også dette dramaet som en feiring av det norske (Hemmer 1997:7). I det hele tatt utgjør Ibsens verker en stor del av den norske nasjonale bevissthet som feires annethvert år gjennom Ibsen-festivalen. Her åpnes det også for tolkninger av dramaene utenfra, ved at det inviteres utenlandske Ibsen-forestillinger til visninger på de norske institusjonsteatrene. Festivalen kan tenkes innstiftet ut fra tanken om at Ibsens verker utgjør en del av vår kulturarv som derfor må hegnes om og beskyttes, og sikres gjennom en kontinuerlig oppføringspraksis. I vår tid kan man også se at Ibsen brukes i markedsføringen av Norge utad.³⁵ At han i Norge ofte settes i forbindelse med det som oppfattes som spesifikt norsk, kan bidra til argumentasjonen for at han føyer seg inn i nasjonalkulturens kanon. Han er innlemmet i den norske nasjonalkulturen og adoptert som et uttrykk for det norske.

³⁵ Dette kom spesielt tydelig fram gjennom Ibsen-året, hvor Norge aktivt arbeidet for at andre land skulle ha Ibsen-markeringer. Norge eksporterte dessuten Ibsen-forestillinger ut, og inngikk Ibsen-samarbeidsprosjekter i utlandet. Utallige eksempler kan nevnes, men vi kan nøye oss med oppføringen av *Peer Gynt* foran Keoghs-pyramiden i Egypt, som markerte avslutningen på Ibsen-året. Blant annet het det i Aftenposten, "Aldri har Norge og norsk kultur vært så synlig i Egyptiske medier" (www.aftenposten.no). Ibsens utstrakte betydning for det moderne drama, gjør at han oppfattes som en del av Verdenslitteraturen. I lys av det kan man kanskje forsvare at man velger å sette opp *Peer Gynt* i Giza. At produksjonen valgte å sette opp stykket på norsk, førte derimot ikke med seg udelte positiv omtale. Blant annet uttaler en egyptisk anmelder, "One could not help wondering, in view of the fact that nearly half the bulk of the audience were Norwegians, for 'whom the bells were ringing'" (Selaiha 2006). Dette kan tale for at også produksjonen i Giza, var et ledd i feiringen av norske kulturelle verdier. Samarbeidsprosjektene og annen virksomhet under Ibsen-året har mottatt økonomisk støtte, og har arbeidet tett sammen med Utenriksdepartementet og deres underavdeling Innovasjon Norge, som blant annet arbeider med fremming av norske produkter internasjonalt (<http://odin.dep.no>). IBSEN 2006, som er denne markeringens offisielle navn, vant sponsorprisen 2006, "Ibsenåret har gjennom sin solide 100-årsmarkering av den store dikterens bortgang skapt et uvanlig sponsorobjekt utenom det vanlige" (www.ibsen.net/index.gan?), som også understreker det kommersielle aspektet i bruken av Ibsen i markedsføringsøyemed.

6.6.1 Mening og funksjon i Ibsens kulturelle kontekst

La oss nå knytte Ibsen til sin kontekst, og tenke oss resepsjonen av verkene i hans tid. Om vi skal tolke hans dramaer i tråd med Bouvrie, kan man se Ibsen som et produkt av sin tid og sin kulturelle kontekst, og at hans dramaer derfor føyer seg inn i den norske nasjonalkulturens kanon, uavhengig av hans intensjoner om denne tilhørigheten. I likhet med de greske tragediene kan Ibsens dramaer også anses for å iscenesette overskridelser av datidens kulturelle verdier, noe som ofte ble oppfattet som provoserende i Norge og utover i Europa, i de landene hvor stykkene hans ble oppført (Hemmer 1997). Som eksempler på overskridende skikkelser kan nevnes den fatale Hedda Gabler, fatal for mennene i sin umiddelbare nærhet og fatal for seg selv. Nora-skikkelsen bryter ut av ekteskapet og overskrider dermed ekteskapet som kulturell verdi. Rebekka West har drevet sin rival til selvmord for så å overta hennes plass. Fruen fra havet kan ikke glemme sin tidligere elsker og vil bryte ut av ekteskapet, men bestemmer seg, når hun får valget, for å bli (Ibsen 2005). Overskridelsene som blir iscenesatt ser ut til å røre ved ekteskapet som sentral kulturell verdi. De som overskrider er ofte kvinner, og kan derfor ses som iscenesettelser av *den andre* eller av *liminale skikkelser*.

Om vi videre benytter Bouvrie, kan man se det slik at overskridelsene på det dramatiske plan fungerte provoserende, mens de på det symbolske plan kan ha fungert som bekreftende på samfunnsverdiene. Dette motsetter seg den allmenne tolkningspraksis av Ibsens senere dramaer, som gjerne blir sett som utfordrende for sin tid. Vi skal ikke underslå dette. Skal vi ta hensyn til dramatikerens intensjoner, kan vi være ganske sikre på at Ibsens hensikt, de historiske stykkene unntatt, var å kritisere og belyse. Hemmer hevder, "Ibsen's work as a writer represents a long poetic contemplation of people's need to live differently than they do. Thus there is always a deep undercurrent of desperation in his works" (Hemmer 1997:3). Ibsens realistiske samtidsdramaer iscenesatte person- og familietragedier innenfor et borgelig miljø. De tematiserer blant annet forholdet mellom arv og miljø, arv og synd, frihet og plikt, vilje og realistiske forutsetninger, og ekteskapets forutsetninger som innebærer kjønnsrelasjoner (Helgheim 2003b). "Ibsen strongly contributed to giving European drama a vitality and artistic quality comparable to the ancient Greek tragedies" (Hemmer 1997:1). Her ser vi at Ibsens dramaer blir sammenlignet med de greske. Interessant nok åpner en sammenligning mellom Ibsen og Evripides for at Evripides' intensjoner kan ha vært mer kritiske enn det vi har tillagt ham over (se hele pkt.5). På den annen side kan ikke graden av virksomhet i de ulike periodene anses å ligne, om vi følger Schechners "efficacy-entertainment braid" (2003:133). Men om vi følger min argumentasjon over (se pkt.6) som

støtter seg på Turner, kan vi se alle kulturelle uttrykk som deltagende i kulturelle og sosiale prosesser, hvis refleksive bearbeidende effekt enten er samfunnsbevarende eller utfordrende. Ibsens dramaer kan derfor også sees som virksomme, om enn i mer spredte kontekster enn i den greske som omfattet hele samfunnet. Ibsens bidrag til sin tid kan også ses som deltagende i et datidens *sosialt drama*, som bearbeidet betente temaer. Det er interessant å se Ibsen i lys av Bouvries teorier om de greske tragediene, fordi det åpner for at effekten av Ibsens dramaer kan ha vært motsatt av hans hensikt, samtidig som det åpner for at iscenesettelse av overskridelse ikke bare behøver å virke bekreftende. Det er vel snarere slik at vi vanligvis tolker iscenesettelse av overskridelse som utfordrende (Schechner 1989, 2003), og mange vil nok mene at å overføre den greske mening og funksjon på Ibsens samtid er anakronistisk. Likevel er det en interessant tanke som muliggjør andre tolkninger av Ibsen, og som vil følges under. Vi kan kanskje konkludere med mitt mellomstandpunkt og si at dramaene kan ha fungert både utfordrende og bekreftende samtidig.

6.6.2 Mening og funksjon idag

Resepsjon av Ibsen i dagens Norge kan knyttes til det vi har sett på over. På den ene side er hans verker en del av vår kulturarv, og dermed nært knyttet til nasjonalkulturen, slik at å sette opp stykkene hans i utgangspunktet får en overordnet verdi knyttet til dette. Stykkene må derfor kunne sies å bekrefte det 'norske'. På den annen side medfører oppsetningene nye refleksjoner både over dette og over temaene han behandler. Noen problemstillinger er ikke like aktuelle for oss i dag, som eksempelvis kjønnsproblematikken og forholdet mellom frihet og plikt eller tvang. Samtidig er disse evigaktuelle temaer, selv om vår kontekst er en annen. Om vi som Gullestad hevder (se pkt.6.4), kan tenke oss seksuell frigjøring, likestilling, selvstendighet og individualitet som sentrale verdier knyttet til vår forestilling om å være et moderne samfunn, kan Ibsens dramaer se ut til å bekrefte disse verdier. Følger vi den argumentasjonen åpner det for at resepsjonen av Ibsens dramaer i vår tid virker bekreftende på de verdier som majoriteten anser for viktige. De minner oss om en tid som vi anser å være forbi samtidig som dramaene sier at kulturelle verdier i den tiden var gale, og de virker derfor nesten evolusjonistisk bekreftende på det moderne norske samfunnets kulturelle verdier. De styrker dessuten oppfatningen om at 'de' som fremdeles praktiserer verdier som ligner våre gamle, ligger bak oss på evolusjonsstigen. Det er ifølge Eriksen (2005) ikke helt uvanlig å finne en evolusjonistisk forklaringsmodell på samfunnsorganisering som skiller seg fra den vestlige.

6.6.3 Oppføringspraksis

Oppføringspraksis av Ibsens senere dramaer kan karakteriseres som å tilhøre den psykologisk-realistiske genres oppføringstradisjon, i tråd med den Stanislavskij-baserte skuespillerteknikks utbredelse i Norge (Helgheim 2003a, Martinsen 2005, Rasmussen 1995). Oppføringspraksis av *Fruen fra havet* føyer seg inn i denne tradisjonen. Selv om Ibsens dramaer ikke unndrar seg bearbeidelse. Enhver forestilling er som Schechner fremholder en re-aktualisering og bearbeidelse³⁶, men den generelle tendensen i Norge har hatt et visst musealt preg. Dette understreker Ibsens betydning som kulturbærer, rører man ved Ibsen, rører man også ved den norske nasjonalkulturen. Den årlige³⁷ Ibsen-festivalen har i så måte bidratt til en vitalisering av eksperimentering innenfor oppføringspraksis av Ibsens dramaer, ikke minst et bidrag fra utenlandske kompanier, som kan anses å ha et mer ubekymret forhold til Ibsen-tradisjonen.

7. BOLLYWOOD-IBSEN SOM EKSEMPEL PÅ ISCENESETTELSEN AV DEN FREMMEDE ANDRE

Våren 2006 ble en nytolkning av Ibsens *Fruen fra Havet* produsert og spilt på Oslo Nye Centralteateret. Stykket bar navnet *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*, og var en samproduksjon mellom Oslo Nye Teater og produsenten Nasrullah Qureshi, iscenesatt av regissør Erik Ulfshy. Forestillingen var bygget opp rundt Bollywood-tradisjonens³⁸ dramaturgi, som blant annet kjennetegnes ved at dialogen brytes opp av musikalnummerinnslag i form av sang og dans. Forestillingen fikk stor oppmerksomhet i norsk kulturliv og ikke minst i norske medier. Høsten 2006 ble den tildelt Hedda-pris i kategorien ”Årets Teaterprosjekt”³⁹ Hedda prisen er Norges gjeveste teaterutmerkelse som

³⁶ Se s.16, samt Schechners *Performance Theory* (2003:71).

³⁷ Ibsen-festivalen feires nå annethvert år. Den veksler med samtidsdramatikfestivalen.

³⁸ “Bollywood is the informal name given to the popular Mumbai-based Hindi-Urdu language film industry in India. The term is sometimes used incorrectly to refer to the whole of Indian cinema. The name is a combination of Bombay, the English name for Mumbai, and Hollywood, the center of the American film industry. Though some purists deplore the name, arguing that it makes the industry look like a poor cousin to Hollywood, it seems likely to persist and now has its own entry in the Oxford English Dictionary. Bollywood and the other major cinematic hubs (Tamil, Marathi, Bengali, Telugu, Malayalam, and Kannada) constitute the broader Indian film industry, whose output is the largest in the world in terms of number of films produced and in number of tickets sold. Bollywood is a strong part of popular culture of not only India and Pakistan, but also of the rest of South Asia, the Middle East, parts of Africa, parts of Southeast Asia, and among the South Asian diaspora worldwide. Bollywood has its largest diasporic audiences in the UK, Canada, Australia and the U.S., all of which have large Indian immigrant populations. Bollywood is also commonly referred to as ‘Hindi cinema’, even though Hindustani, the substratum common to both Hindi and Urdu, might be more accurate. The use of poetic Urdu words is fairly common”, “Bollywood” [online] Wikipedia - the free encyclopedia, tilgjengelig fra <http://en.wikipedia.org/wiki/Bollywood> [06.12.06].

³⁹ I begrunnelsen for tildelingen sier juryen følgende, ”Kriteriene for Heddaprisene krever at Årets teaterprosjekt, tidligere kalt Årets teaterforestilling, skal skille seg fra andre gode forestillinger ved både å være aktuell, og en begivenhet i seg selv. Forestillingen skal også gjerne ha en original form. Årets vinner oppfyller alle disse kravene: Den er glitrende eksotisk og fullstendig annerledes, den kjennetegnes av en sprelsk men ytterst bevisst

årlig deles ut av Norsk Teater og Orkesterforening. En stor del av oppmerksomheten som forestillingen fikk var knyttet til den originale syntesen mellom Ibsens drama og Bollywoodfilm-genren. Titler som "Ibsen i Sari", "En sjarmerende lek", "Ibsen goes Bollywood" var å finne blant avisoverskriftene (Dagbladet 15. og 25.mars 2006, Aftenposten 27.mars 2006). Men i tillegg ble mye av oppmerksomheten rettet mot aktørenes flerkulturelle bakgrunn og det sensasjonelle ved at skuespillere med en annen etnisk bakgrunn enn norsk var å se på et institusjonsteater i Norge. Dette ble fremhevet som nyskapende og unikt i norsk sammenheng, ikke bare fra medienes side, men også fra teatrets.⁴⁰ Forestillingens potensial som brobygger ble også fremhevet av juryen for Hedda-pris tildelingen.⁴¹ Pristildelingen understreker at forestillingen ble betraktet som et viktig bidrag til norsk kulturliv, også i et samfunnsperspektiv. La oss derfor se nærmere på hva som gjorde denne forestillingen annerledes og interessant. Når en forestilling får så mye oppmerksomhet og blir fremhevet som kontroversiell og nyskapende, er det interessant å se på hvilke måter den er det, og hva det er som gjør at den oppfattes slik. Interessant for oss er det også at fokuset på forestillingen som idé både fra teatrets side og medienes, i stor grad overdøvet fokuset på forestillingens innhold. Dette kan knyttes til at Ibsen er kjent stoff, slik at formen snarere enn innholdet blir det interessante. Min påstand, som jeg har redegjort for i innledningen til del 2, er at *Fruen fra det indiske hav* er en iscenesettelse av *den fremmede andre* både som scenisk forestilling og som kulturell iscenesettelse, og at den fungerer som deltagende i et *sosialt drama*, som handler om den norske nasjonalkulturen i møte med en flerkulturell virkelighet.

7.1 Bollywood-Ibsen produksjonen og teatret som møteplass.

Før vi går inn på tolkninger av selve forestillingen som scenisk og kulturell iscenesettelse av *den fremmede andre*, er det interessant å se på hvilke måter denne forestillingens aktualitet ble fremmet. Det vil forklare hvem forestillingen var myntet på, samt på hvilke måter den kan tenkes å ha vært direkte virksom på publikum, utover det å være en liten fortelling og således et bidrag til en større. Schechner og Turner knytter teater og ritual sammen, og sier, som vi

regi, fantastisk scenografi og gode skuespillerprestasjoner. Samtidig yter den dramatikerens tekst full rettferdighet, og bygger en høyst nødvendig bro mellom teatret og våre nye landsmenn. Årets vinner er *Bollywood Ibsen - Fruen fra det indiske hav*"

(http://nto.orgdot.com/pub/nto/2006_9_17_21.26.34.shtml?cat=hedda). Juryen for år 2006 besto av teaterkritiker Ida Lou Larsen, teatersjef ved Black Box Teater Kristian Seltun, teaterkritiker Andreas Wiese, tidligere castingansvarlig i Nrk Drama Anne Cath. Sommerfeldt og tidligere teatersjef Tom Remlov.

⁴⁰ "Pressemelding Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav"(16.03.06), (online), Oslo Nye Teater, tilgjengelig fra: http://www.oslonye.no/for_presse/pressemeldinger/2561.html (26.09.06).

⁴¹ Se fotnote 23.

har sett ved lemniskatemodellen, at ritual kan virke gjennom *performance*⁴² og at teater kan virke gjennom ritualisering (Turner 1982:89ff, Turner 1987, Schechner 2003:170ff). Schechner understreker at *performance* er hele teaterhendelsen, og inkluderer alle handlinger, mellom aktører og publikummere og gruppene seg imellom som ligger innenfor den rammen hvor den første publikummer entrer teaterhuset, helt til den siste forlater det igjen (2003:71). Han mener at ”The pattern of gathering, performing, and dispersing is a specifically theatrical pattern” (Schechner 2003:176). Å forsterke teatrets funksjon som møteplass gjennom virkemidler som bryter med den tradisjonelle borgerlige teaterkonvensjonen, kan derfor anses å styrke teatrets rituelle trekk og refleksive evne, og således legge til rette for at en *performance* skal være noe utover underholdning.

7.1.1 Det imaginære India

Bollywood-Ibsen prosjektet hadde nedlagt mye arbeid i å gjøre selve teaterhendelsen til et møte. Det kan synes som ideen var at straks man trådte over terskelen til teaterhuset, ble man transportert til et annet sted, - et imaginasjonens India. Foajeen var pyntet til Bollywood-fest, med fargesterke tepper og draperier dekorert med falske blomster. En tradisjonelt antrukket inder satt på en pute på en sentral forhøyning, og spilte på en sitar. Røkelse brant i røkelseskar, og lykter og lys var tent. Forestillingsplakaten hang side om side med Bollywood-filmpostere og plakater for Bollywood-festivalen på Torshov, og et bord var dekket av flyers som reklamerte for det samme, og for ulike andre ting som kultursentre og organisasjoner. Dette grepet kan betraktes som et forsøk på å gjøre hele teaterhendelsen til både et sosialt og et kulturelt møte, ved å skape en sosialt inkluderende atmosfære innenfor en teaterhendelse som kombinerer kulturelle uttrykk, og på den måten kan virke på ulike grupper samtidig. Man hadde tatt det kulturelle uttrykket *Fruen fra havet*, og plassert det i den kulturelle konteksten India, innenfor rammer tilhørende et spesifikt indisk og pakistansk kulturelt uttrykk, nemlig Bollywood-tradisjonen. Dette ble igjen presentert for oss på et norsk institusjonsteater, ideelt sett et åsted for alle kulturelle uttrykk, men hvis status som institusjonsteater gjør det statlig og derfor nasjonalt. Denne kombinasjonen av kulturelementer peker på et element ved ’restored behavior’ som vi skal komme tilbake til. Dette innebærer dessuten en *liminalitet*. Man trår over terskelen til det imaginære India, en eventyrverden med sterke farger, lukter og lyder, som vekker sansene. Man trer ut av det moderne Oslo og kan på et vis ikke returnere før etter teaterhendelsens slutt, om man da aksepterer spillets regler. Schechner sier at ”The function of aesthetic drama is to do for the

⁴² Se min bruk av performance-begrepet ut fra Schechner pkt.2.2.2.

consciousness of the audience what social drama does for its participants: providing a place for, and means of, transformations” (Schechner 2003:193). Teaterhendelsen introduserer altså umiddelbart en subjunktiv ‘as-if’-verden. Opplysningene om andre begivenheter vitner om forsøk på å skape ringvirkninger ut fra teaterhendelsen, ved å invitere til at denne hendelsen skulle føre til at man også deltok på andre aktiviteter innenfor den samme kulturelle ramme. Effekten på publikum, ut fra egne observasjoner, var absolutt en opplivet stemning som etniske nordmenn kan ha opplevd som eksotisk og festlig, og som publikummere fra det pakistanske og indiske miljøet kanskje opplevde som en feiring av deres kulturelle verdier innenfor en ny og ukjent ramme.

Inne i teatersalen ljomet Bollywood-diskoen fra høyttaleranlegget og dansere danset på forscenen foran sceneteppet. Danserne var fra ulike dansegrupper, *One-unity* ved Khawar ”Gomi” Sadiq, *Damini House of Culture* ved Richa Chandra og *Bolly Dolls* ved Kalyani Sivagnanam. Disse gruppene alternerte på de forskjellige forestillingene. I tillegg til dansen før selve stykkets begynnelse, deltok også disse i masseopptrinnene og som statister under selve forestillingen.⁴³ Å bruke dansere med tilknytning til miljøene kan ha hatt en effekt på teaterhendelsens troverdighet utad, spesielt i minoritetsmiljøene, men også ellers, og også innad blant aktørene. Ved å benytte mennesker som allerede har en tilknytning til hverandre og har en identitet som gruppe forsterker dette dessuten det sosiale møtet. At dansere danset mens lyset fremdeles var på i teatersalen, og før selve forestillingens begynnelse, avfødte ulike reaksjoner blant publikum. Noen få publikummere danset med. Det store flertall oppførte seg som vanlig og satte seg ned på plassene sine. Andre virket forvirret og litt beklemt i forhold til hva som var forventet av dem. Stemningen var likevel høy og preget av forventning før forestillingsstart på samtlige tre forestillinger som jeg deltok på som tilskuer. Stemningen steg gjennom første akt selv om publikum nok ikke var helt varme før ved pausetider. Etter pausen oppførte publikum seg klart mer løssluppent i form av spontan klapping, tilrop og så videre. I pausen ble det solgt forfriskninger i baren i annen etasje. Baren skilte seg ikke ut fra hvordan den vanligvis er. Derimot kunne Teaterkjelleren, restauranten og baren under teatret, by på en treretters indisk meny, som også ble annonsert i programmet. Programmet hadde også en Bollywood-film-quiz, og reklamerte for ”Bollywood Fest”, det vil si den årlige Bollywood-festivalen på Torshov.⁴⁴ Forestillingen utfordret altså til en viss grad den tradisjonelle teaterkonvensjonen, noe som medførte at publikum først ble usikre på

⁴³ Program for “Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav”. Oslo Nye Centralteatret 2006.

⁴⁴ Program for “Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav”. Oslo Nye Centralteatret 2006.

hvordan de skulle oppføre seg, for så gradvis å akseptere de nye rammene. Utfordringen av konvensjoner er i tråd med Schechners oppfatning av at teatret i større grad skal være et møte, noe som tilrettelegger for at teaterhendelsen skal virke på andre nivåer enn det rent estetiske.

Institusjonsteaterrammen kan forklare publikums noe nølende aksept av de konvensjoner de ble presentert for. At det ble tilrettelagt for at teaterhendelsen skulle være et sosialt og kulturelt møte, brøt med de forventningene et generelt publikum har til institusjonsteatret som ramme for en borgerlig teaterkonvensjon. På den ene siden innlemmet teaterhendelsen rituelle trekk, i form av iscenesettelsen av en Bollywood fest, som publikum delte. Dette åpnet for en destabiliserende *liminalitet* og på et vis for 'communitas'⁴⁵, i form av at alle var deltagere på den samme Bollywood-inspirerte festen og ble preget av stemningen. På den annen side begrenset invitasjonen til publikumsdeltagelse seg til en oppfordring om å la seg rive med av en stemning under hele teaterhendelsen, samt til eventuelt å delta på de andre aktivitetene som det reklamertes for. Således kan denne teaterhendelsen betraktes som et *liminoid* fenomen. Den ludiske transporten til det imaginære India åpnet for en destabiliserende *liminalitet*, men innenfor en valgfri og ubekymret ramme. Det ligger også en viss eksotisme her. Publikum ble transportert til et Bollywood India med sang og dans, som var de antropologer på kulturstudium, for å overvære et psykologisk drama av Ibsen i en opplivet feststemning. Kan hende var det nettopp kontrasten mellom stemningen teaterhendelsen inspirerte til og dramaets tragiske dimensjon som virket destabiliserende. Ut fra det forutgående kan hele teaterhendelsen betraktes som en iscenesettelse av *den fremmede andre*. Samtidig, om vi husker Briut Zaidman&Schmitt Pantel (se pkt.4.5.6), kan teatrets dionysiske funksjon være å tilrettelegge for opplevelsen av å møte seg selv i *den andre*. Publikumssammensetningen var dessuten flerkulturell, bestående både av etnisk norske og ulike andre etniske grupper. Dette taler for så vidt imot at forestillingen behøver å oppfattes som eksotisme, men samtidig kan hybriden Bollywood-Ibsen betraktes som eksotisme for alle parter. Forestillingen kan også ses som en feiring både av indiske, pakistanske og norske kulturelle verdier, og på den måten tilrettelegge for at disse grupper skulle møte seg selv i *den andre*, altså et kulturelt møte.

⁴⁵ Se pkt.2.2.3.

7.1.2 Iscenesettelsen av Oslo Nye Centralteatret som en flerkulturell arena

Man hadde en følelse av at det var mange kjentfolk i salen, som kjente aktørene, noe som bekreftes av markedskonsulentens uttalelser om at de jobbet mye henvendt mot aktørenes omgangskrets. Dette synes som en noe utradisjonell markedsføring fra et institusjonsteater. Markedskonsulenten understreket at markedsføringen rettet seg mot hele publikumsgrunnlaget deres, selv om de jobbet målrettet mot minoritetsmiljøene. La oss se litt nærmere på dette. Her baserer jeg meg på et intervju med markedskonsulenten som hadde markedsansvaret for denne produksjonen.⁴⁶ Oslo Nye Centralteatret hadde ingen konkrete tall eller oversikt over publikumssammensetningen. Markedsansvarlig for *Bollywood Ibsen*, Magnus Giving, hevdet at teatret jobbet aktivt mot innvandrergupper for å få dem inn i teatret til denne forestillingen. Spesielt hadde de henvendt seg til grupper innenfor det pakistanske og indiske miljøet. Det var et bevisst valg fra teatrets side å satse på et prosjekt som skulle rette seg mot minoritetsgrupper. Ettersom Oslo Nye Teater kaller seg ”byens eget teater” er det et mål for teatret å ha et så bredt utsnitt av befolkningen som mulig blant sitt publikum. De arbeider kontinuerlig med å trekke publikummere som ikke vanligvis går i teatret. Mye av denne utadvendtheten henvender seg til ungdom, men også til minoritetsgrupper. En av grunnene til at de valgte en slik produksjon var at teatret ønsket å gjøre noe med at minoritetsgrupper sjelden var representert blant publikum. Og teatret anser seg for i stor grad å ha lykket med å trekke et annet publikum. Giving understreket at teatret hadde opplevd en markant høyere dekning enn vanlig av publikummere med minoritetsbakgrunn. Vi kan altså foreløpig gå ut fra at denne produksjonen spesielt var myntet på minoritetsgrupper, særlig innenfor de pakistanske og indiske miljøene, selv om markedsføringen også rettet seg mot hele publikumsgrunnlaget. Vi kan anta at Oslo Nye Teater, som tross sin status som institusjonsteater driftes av Oslo kommune, ikke kun kan rette seg mot minoriteter om de skal dekke seg økonomisk. De må derfor ha regnet med sitt faste publikum. Vi kan således gå ut fra at forestillingen var underlagt krav om å behage flere grupper samtidig. En hybrid kan i den forbindelse anses som et kompromiss. Mot denne argumentasjonen kan en innvende at de fleste forestillinger, spesielt ved institusjonene, vil henvende seg til flere grupper samtidig. Valget av en hybrid må likevel kunne hevdes å si oss noe om intensjonene bak et slikt valg. Dessuten er hybridene i seg selv et kulturelt møte.

⁴⁶ Intervju med markedskonsulent på Oslo Nye Centralteatret, Magnus Giving – markedsansvarlig for *Bollywood-Ibsen* (18.10.06).

Giving hevdet videre at markedsføringserfaringen hadde lært ham at for å få folk med minoritetsopphav til teatret, nyttet det lite å henvende seg til enkeltpersoner. Det som var effektivt var derimot å henvende seg til organisasjoner og foreninger, og tilby dem en familierabatt. De opplevde ofte at om innvandermiljøene kom, så stilte de mannssterke. Hvis de fikk en forening til å garantere å stille med ti publikummere, kom det gjerne tjue. I tillegg opplevde de at ryktet spredte seg i miljøet, og teatret fikk flere publikummere. En av årsakene til at de lyktes med å få publikum fra innvandermiljøene til teatret, tror Giving, var fordi de nettopp hadde et autentisk teateruttrykk fra disse minoritetsgruppens tradisjon, som de kunne kjenne igjen og ta alvorlig fordi en høy andel av skuespillerne kom fra deres miljø, og fordi de samarbeidet med produsent Nasrullah Qureshi, som er pakistansk, og som har vært aktiv på begge arenaer i mange år. Blant annet produserer og arrangerer han Bollywood-festivalen i Soria Moria-huset på Torshov hvert år. Teatret kunne nyte godt av Qureshis forbindelser, og han samarbeidet mye med Giving i publikumsrekrutteringen. Fikk Giving nei fra en gruppe, fikk han Qureshi til å kontakte dem som, som oftest fikk ja. Giving mener at troverdighet og tillit var viktige faktorer i rekrutteringsarbeidet, og mente at Qureshi i større grad vekket dette blant minoritetene, enn ham selv, og derfor hadde mye å si for at forestillingen trakk publikummere fra disse miljøene.

Det ble også jobbet aktivt mot deltagernes vennegjenger og familie samt foreninger og lignende som aktørene var medlemmer av. Dessuten ble det hengt plakater og lagt ut flyers i butikker hvor man vet at innvandrergrupper handlet, og så videre. Det kan altså se ut som teatret har drevet en noe utradisjonell publikumsrekruttering, sammenlignet med det som er vanlig for et institusjonsteater. Den har gått ut fra anerkjennelsen av at minoriteter innenfor de indiske og pakistanske miljøene orienterer seg mer mot familie og 'community' enn det som er vanlig blant etnisk norske,⁴⁷ selv om Givings argument om å henvende seg til enkeltpersoner neppe har stor effekt på etnisk norske heller. Snarere kan det argumenteres for at også etnisk norske inviteres til teatret gjennom sine bedrifter eller ulike organisasjoner og foreninger de måtte være medlem av, og at ryktespredning også spiller en vesentlig rolle her. Givings beskrivelser erkjenner derimot at å rekruttere minoriteter til teatret krever en spesiell innsats. Og metodene som ble tatt i bruk ligner friteatrets metoder, som gjerne benytter seg av nærmiljø, omgangskrets og flyers. Denne metoden krever ikke så mye økonomisk, men desto større innsatsvilje. Teatret benyttet aktørenes sosiale relasjoner for å skape en sosial relasjon til teatret. Samtidig utnyttet det seg av deres kulturelle bakgrunn for å skape denne relasjon

⁴⁷ Se Eriksen og Sørheim 2006.

mellom teatret og minoritetspublikummet. På den måten iscenesatte teatret seg som et flerkulturelt teater. Denne identiteten ble ytterligere forsterket ved Qureshis involvering i prosjektet. Teatrets flerkulturelle identitet må kunne anses å være ny, tatt i betraktning Givings uttalelser om vanskene med å trekke publikum fra minoritetene, selv om teatret også tidligere har henvendt seg til minoriteter, senest høsten 2005 med forestillingen *Utlendingen*.⁴⁸ Giving understreker at det var en stor risiko forbundet med prosjektet, og at det var modig av teatret å våge å satse på et prosjekt hvor fallhøyden var så stor. De kunne risikert at syntesen mellom Ibsen og Bollywood var mindre vellykket. De kunne ha risikert at en av delene ble latterliggjort, og at syntesen derfor ikke ble tatt seriøst. De risikerte at det mer tradisjonelle publikummet uteble, og at minoritetsgruppene ikke fulgte opp. Samtidig kan det argumenteres for at dette er risikoer forbundet med mange produksjoner, og at denne produksjonen ikke løp noen større risiko i så måte. Bollywood-filmen utgjør ifølge Nasrullah Qureshi en stor del av den jevne pakistaners og inders hverdag, både i India og Pakistan, men også i diasporaen, eksempelvis blant mennesker i de indiske og pakistanske miljøene i Norge. At Bollywood-kulturen også har inspirert musikkfeltet og motebildet de siste årene, kan ha bidratt til at forestillingen ble populær blant et så bredt spekter av befolkningen. Disse sammenfallende interesser for Bollywood kan anses å ha forsterket forestillingens kommersielle aspekt, i tillegg til den omfattende mediedekningen som i tillegg til å fokusere på aktørenes bakgrunn, kan ha vært utløst av den samme interessen. All risiko tatt i betraktning kan det synes som teatret etterstrebet å skape en arena for kulturelle møter ved å hente noe som både er tradisjonelt og til en viss grad populærkultur i både den norske, den indiske og den pakistanske kulturen.

7.1.5 Oppsummering av teatret som møteplass

Ut fra diskusjonen over kan vi konkludere med at produksjonen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*, etterstrebet å skape et kulturelt møte mellom den pakistanske og indiske og den norske kulturen. Teatret forsøkte å skape en sosial relasjon til minoritetsgrupper ved å utnytte aktørenes kulturelle bakgrunn for å iscenesette seg som et flerkulturelt teater.

Teaterhendelsen søkte å skape en sosialt inkluderende atmosfære for det kulturelle møtet, innenfor en Bollywood-fest ramme. At teaterhendelsen innebar en eksotisme, oppveies til en viss grad om vi ser det slik at den innebar eksotisme for alle parter. Ut fra en slik forståelse

⁴⁸ "Lokker innvandrere til teatret". *Utop*, (20.09.05), (online), tilgjengelig fra: <http://www.utrop.no/art.html?catid=4&artid=8307>, (19.10.06). Ingress: "Publikum med innvandrerbakgrunn lokkes i høst til Oslo Nye Teater".

blir iscenesettelsen av *den fremmede andre* dobbel. Den fungerer både som en iscenesettelse av *den fremmede andre* for etnisk indiske og pakistanske, og som en iscenesettelse av *den fremmede andre* for etnisk norske. Bruddet med konvensjoner medførte en destabiliserende *liminalitet* som gjennom transporteringen til det imaginære India åpnet for en 'communitas'-effekt. Arbeidet med å gjøre syntesen av Bollywood og Ibsen til et kulturelt møte kan anses å ha avfødt ringvirkninger utover produksjonen i seg selv, eksempelvis ved å skape muligheter for nye møter innen samme kulturelle ramme, ved å foreslå teatret som en flerkulturell arena, og ved å skape nye refleksjoner avfødt av det samme tema. Dette taler for at teaterhendelsen kan ha vært virksom utover hendelsen i seg selv, i likhet med et ritual eller et *sosialt drama*. Om vi aksepterer det kan vi anse vekselvirkningen mellom teater å ritual for å være tilstede og nært knyttet i denne teaterhendelsen. Ut fra det vi har sett i det foregående kan denne produksjonen derfor ses som et produkt av 'redressive actions' og deltagende i et *sosialt drama* som handler om den norske nasjonalkulturens møte med en flerkulturell virkelighet. Hvilke verdier denne forestillingen synes å bekrefte og dermed hva slags type bidrag den er inn i den større samfunnsmessige sammenhengen kan vi derimot ikke slå fast ut fra det forutgående. Vi skal derfor forsøke å nærme oss dette ved å analysere selve teaterforestillingen som en scenisk og kulturell iscenesettelse av *den fremmede andre*.

7.2 Fruen fra det indiske hav som scenisk og kulturell iscenesettelse

Når vi nå skal se på forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav.*, som uttrykk for en iscenesettelse av *den fremmede andre*, og argumentere for at den er det, både som scenisk forestilling eller *performance* og som kulturell iscenesettelse, tar vi i bruk Bouvries analysemodell, hvor hun benytter seg av Turner. Hennes modell, bør kunne overføres på Ibsens dramaer, forutsatt at man, ikke setter likhetstegn mellom virksomhet i forhold til homogeniteten i den klassiske greske antikken, og i forhold til vårt pluralistiske moderne. Handlinger og motivasjoner for handlinger på det dramatiske plan aktiverer, som vi husker, den tragiske prosessen som fungerer som en underliggende motor og som driver stykket mot den tragiske inversjonen, som bekrefter verdier på symbolplanet. Vi kan derfor tenke oss at sammenhengen mellom scenisk *performance* og kulturell iscenesettelse henger sammen med disse nivåene. Ser vi forestillinger som deltagende i å bekrefte kulturelle verdier på symbolplanet, må vi nødvendigvis også se dem som kulturelle iscenesettelser. Men fordi vi må anerkjenne at utfordrende elementer også bør tilkjennes å ha en effekt på symbolplanet, kan vi se det slik at *Fruen fra det indiske hav*, både utfordrer og bekrefter samtidig, noe som

kan virke destabiliserende på vante forestillinger. Det er også mulig å tenke seg at *Fruen fra det indiske hav*, utfordrer noen kulturelle verdier og bekrefter andre, noe som kan settes i forbindelse med vårt pluralistiske samfunns kompleksitet, hvor flere og ofte motstående kulturelle verdier kan opprettholdes samtidig (se pkt.6.4). Den tidligere diskusjonen av hvem denne produksjonen er myntet på, blir desto mer interessant å se i forbindelse med hvilke verdier som utfordres og bekreftes.

7.2.1 Bollywood og Ibsen

At selve sceneproduksjonen er en iscenesettelse av *den fremmede andre* synes relativt åpenbar. Man har valgt et Ibsen-drama som legges til en indisk setting, og som bygges opp innenfor en dramaturgisk ramme kjent fra Bollywood-filmer (Ulfsby 2006). Bollywood-filmgenren kjennetegnes ved brytninger mellom dialoger og musikalske innslag som sang, musikk og dans, en melodramatisk form, og fargerik overdådig scenografi.⁴⁹ Dette valget i seg selv, må kunne anses å bringe en eksotisk dimensjon til Ibsen, og det er som vi allerede har sett det imaginære India som inntar hovedarenaen i denne forestillingen. Kjærlighet er et typisk tema for Bollywood-genren, med trekant-dramaet som en gjenganger. Konflikten dreier seg ofte om familieuenigheter, vennskap og classeskille (Myhre 2006). Her ser vi hvordan Bollywood-genren tematisk kan synes å sammenfalle med noen av Ibsens temaer, som forholdet mellom frihet, plikt, tvang, arv og miljø. Produsentene, Oslo Nye Teater og Nasrullah Qureshi, og regissør Erik Ulfsby gir alle uttrykk for at stykket *Fruen fra havet* egnet seg spesielt godt som grunnlag for en Bollywood-Ibsen variant, ettersom dramaet inneholder de ingredienser som også vanligvis er å finne innenfor Bollywood-filmen (Myhre 2006, Ulfsby 2006). Vi kan også gå ut fra at Ibsens drama *Fruen fra havet*, som tematisk behandler konflikten arrangerte ekteskap og forholdet mellom frihet, kjærlighet, plikt, tvang, og livsforutsetninger i forhold til dette, berører en aktuell problematikk i minoritetsmiljøer med bakgrunn fra den indiske og pakistanske kulturen. Denne problematikken blir dessuten gjerne kontrastert mot sedvane

⁴⁹ “The standard Bollywood movie is expected to contain a number of elements, and one of the essentials is catchy music in the form of song-and-dance numbers woven into the script. Indeed, a movie's music is often released before the movie itself and helps increase the audience. Songs and dances, love triangles, comedy and dare-devil thrills — all are mixed up in a three-hour-long extravaganza with an intermission. Such movies are called masala movies, after the Hindi word for a spice mixture, masala. Like masalas, these movies are a mixture of many things. Bollywood plots have tended to be melodramatic. They frequently employ formulaic ingredients such as star-crossed lovers and angry parents, love triangles, family ties, sacrifice, corrupt politicians, kidnappers, conniving villains, courtesans with hearts of gold, long-lost relatives and siblings separated by fate, dramatic reversals of fortune, and convenient coincidences”. “Bollywood” [online] Wikipedia - the free encyclopedia, tilgjengelig fra <http://en.wikipedia.org/wiki/Bollywood> [06.12.06].

innenfor den etnisk norske majoriteten. Dette kan forklare Hedda pris juryens fremheving av stykkets aktualitet.⁵⁰

7.2.3 Den liminale skikkelsen og havet

Forestillingen "Fruen fra det Indiske hav" var satt i en liten indisk by ved fjellene, og karakterene har følgelig indiske navn. Dr. Wangel er blitt til Dr. Warma, Ellida er forvandlet til Ekanta og døtrene Bolette og Hilde heter her Bhairavi og Hima. Skolelæreren heter Professor Agnihotri og den svakelige Lyngstrand heter Lonkar. Forestillingen var inndelt i to akter med pause imellom. Ibsens drama er et "skuespil i fem akter" (Ibsen 1888), men løsningen å dele i to bolker med pause imellom er tradisjonell. Ibsens drama handler om fru Ellida som drives av erotisk kjærlighet til sin tidligere forlovede, en fremmed sjømann som måtte flykte fra anklager om drapet på en kaptein. Før han dro "viet de seg til havet", og han fikk henne til å love å vente på ham. Etter få år inngår hun likevel et arrangert ekteskap med Wangel og flytter til hans by som ligger inne i en fjord (Ibsen 1888:75ff). Da Ibsens drama åpner er Ellida gift med Wangel, men styres av lengselen etter elskeren, og søker stadig til havet. Ibsens frue fra havet er i utgangspunktet en *liminal skikkelse* som presenteres for oss som *den fremmede andre*. Hun er ikke fra stedet, og hun drives av irrasjonalitet og en erotisk lengsel, som forhindrer henne fra å utføre sine plikter som mor og hustru. Således overskrider hun den tradisjonelle kvinnerollen på Ibsen tid. Den lette stemningen i åpningen kan ikke skjule konflikten som ulmer under overflaten. Spenningen bygges hele veien og når sitt tragiske høydepunkt når den fremmede dukker opp. Dette fører til et oppgjør, hvor Wangel til slutt lar Ellida velge selv, hvorpå hun velger ham (Ibsen 1888).

Da teppet på Centralteatret trekkes til side åpenbares en rund dreiescene som er tippet på den ene siden, slik at perspektivet og høyden på scenen endres når den dreier. På denne scenen ligger en skikkelse, fru Ekanta, og ruller i dønningene i takt med bølgene og musikken over høyttaleranlegget. Ibsen skal ha uttalt at et lengre opphold ved havet inspirerte ham til å skrive dramaet *Fruen fra havet*, blant annet ut fra en idé om at noen mennesker har en sterk tilknytning til havet, "Havets dragende magt. Længselen efter havet. Mennesker i slægt med havet. Bundne av havet. Afhængige af havet. Må tilbage i det. En fiskeart danner et urled i udviklingsrækken. Sidder rudimenter deraf endnu i menneskesindet? I enkelte menneskers sind?"⁵¹. Dette motivet blir i forestillingen *Fruen fra det indiske hav* introdusert

⁵⁰ Se fotnote 25.

⁵¹ "Fakta om Fruen fra havet" [online], Ibsen.net, tilgjengelig fra <http://www.ibsen.net/index.gan?id=128&subid=0> [25.11.06].

med det samme, og identifiseres med fruene Ekanta, i tråd med i Ibsens drama, og iscenesetter hennes fremmedhet i kontrast til de øvrige karakterer i stykket. Det stadfester dessuten en emosjonell irrasjonalitet ved fruene som er enestående for henne. Bildet iscenesetter henne også umiddelbart som en overskrider, en som søker å overskride naturens grenser. Mennesket kan ikke leve i havet, hennes tilknytning til havet grenser over i å ville forsvinne i det, bli ett med det, og kan derfor også betraktes som en søken etter å transcendere dødens grenser. Hun blir således en *liminal skikkelse*.

Deretter starter handlingen med Bhairavi og Hima som pynter til fest for å minnes sin avdøde mor, og Lonkar som kommer forbi. Alt er ikke som det bør være i *Fruen fra det indiske hav*. Ekanta beskrives av de andre som å være syk. Hennes *liminalitet* forstyrrer den normale orden i hjemmet, og døtrene lengter etter sin avdøde mor som med sin kjærlige omsorg holdt familien sammen. Ekanta makter ikke å være mor for stedøtrene. Hun er altfor syk av lengsel etter havet. Her understrekes Ekantas *liminalitet* igjen. Hun er en overskrider som ikke oppfyller en kvinnes plikt, som å vise kjærlig omsorg som mor og hustru. Således aktiveres den tragiske prosess helt fra forestillingsstart (se pkt.4.5.3). Forestillingen følger i store trekk Ibsens drama, også tekstmessig. De bearbeidelser som utføres kommer snarere i form av tillegg, som musikk, dans og masseopptrinn, enn strykninger, selv om disse også er mange. Vi kan derfor foreløpig ut fra Bouvrie argumentere for at de verdiene som utfordres i *Fruen fra det indiske hav* har å gjøre med ekteskapets forutsetninger, altså forholdet mellom frihet, kjærlighet, plikt og arrangementer i forbindelse med ekteskapet. For et etnisk norsk publikum kan utfordringen av disse verdier betraktes som å bekrefte våre nyvunne verdier som selvstendighet, individualitet, seksuell frigjøring og likestilling mellom kjønnene. Om vi tenker oss at dramaet gjennom den tragiske inversjon setter ekteskapet som sentral kulturell verdi på spill, og derfor bekrefter denne verdien på symbolplanet, kan det både bekrefte og ikke bekrefte norske verdier. Ekteskapet kan fremdeles anses for å være en sentral kulturell verdi i det norske samfunnet, men friheten til å velge ut fra kjærlighet er også en kulturell verdi knyttet til ekteskapet for etnisk norske. På den måten bekrefte kan hende flere verdier samtidig for det norske publikummet. For minoriteter med bakgrunn i den indiske og pakistanske kulturen kan overskridelsene på det dramatiske plan gjennom den tragiske prosessen utfordre verdier i deres kultur knyttet til forholdet mellom frihet og plikt og arrangementer i forbindelse med ekteskapet, men overskridelsene kan på symbolplanet likevel bekrefte ekteskapet som sentral kulturell verdi.

7.2.3 Den fremmede andre knyttet til den tragiske prosess

Ser en bort fra de umiddelbare og tydelige bearbeidelsene gjennom Bollywood-dramaturgien, er det en annen bearbeidelse som slår oss. Fruen fra det indiske hav, Ekanta Warma, er nærmest stum. Hun sier ingenting i løpet av første akt, ikke før den fremmede oppsøker henne. Da først sier hun, ”Why are you staring at me with those eyes”.⁵² Den fremmede snakker engelsk med amerikansk aksent og kan derfor tolkes å være amerikaner. Den fremmede er altså i dette tilfellet vestlig. Således kan han betraktes å skulle representere vestlige kulturelle idealer om frihet, og derfor virke bekreftende på vestlige verdier, for så vidt i strid med i Ibsens drama, hvor den fremmede skal være basert på to sagn, det ene om en kven som ved sine øynes kraft lokket en prestekone fra mann og hjem, og det andre om en sjømann som hadde vært så lenge borte at folk trodde han var død, og som da han endelig dukket opp fant sin hustru gift med en annen.⁵³ Den fremmede spilles riktignok her av en skuespiller med indisk eller pakistansk bakgrunn, og kan således anses å utfordre våre vante forestillinger om amerikanere, som derfor sier noe annet.

Den fremmede er også en *liminal skikkelse*, som i likhet med Ekanta knyttes til havet. Han bevirker den tragiske prosess og den tragiske inversjonen. Ved hans inntreden tar stykket den vending at Ekantas lengsler blir konkretisert. Hennes handlinger og valg blir dermed prekære, og vil påvirke hele familiens skjebne. I sin tid kan dette punktet i Ibsens drama ha utløst det aristoteliske ’skrekk og gru’, og vist for publikum hva konsekvensen av å ikke kunne velge kan være. Denne konsekvensen blir også tydelig for oss, men vendingen utløser kan hende ikke ’skrekk og gru’ i samme monn. For publikummet med bakgrunn fra den indiske og pakistanske kulturen kan opplevelsen av den tragiske inversjonen antagelsesvis være sterkere, ut fra den forståelsen at inversjonen i større grad setter deres verdier på spill. La oss se nærmere på dette gjennom fruene Ekanta.

Når Ibsens Ellida betror seg til sin mann, gjør hun det muntlig. Ekanta viser frem kjærlighetsbrevne fra sin elskede. Det er slående hvor lite hun sier, og det hun sier er kun i situasjoner med den fremmede. Således fremstår Ekanta kan hende mer mystisk enn Ellida, men også mer underdanig og underlagt tvang. Hvorfor er hun nærmest stum, og når hun nesten ikke snakker, hvorfor sier hun noe i det hele tatt? Tausheten fremstår så dominerende at det også ligger en kraft i den. Kontrasten mellom hennes stillhet og de andres

⁵² Lydopptak av *Fruen fra det indiske hav*, (31.05.06).

⁵³ ”Fakta om Fruen fra havet”[online], Ibsen.net, tilgjengelig fra www.ibsen.net/index.gan?id=128&subid=0 [25.11.06].

snakkesalighet gir henne en tyngde og et alvor, som gir hennes liv en storhet og fører på et vis til at vi oppfatter de andre karakterenes liv mer mundane. Dette forsterker dessuten Ekanta som *liminal skikkelse* og understreker det fremmede aspektet. Hun er *den fremmede andre*. Når hun taler i møtet med den fremmede, faller kraften i det tause bort. Hun fremstår også mindre *liminal*, selv om hun nå overskrider tausheten. Kanskje kan dette dessuten tolkes slik at møtet med den fremmede, som representerer frihet, forløser hennes evne til å uttrykke seg muntlig. Det er også først i oppgjøret mellom den fremmede, Ekanta, og ektemannen doktor Warma, at vi ser Ekanta uttrykke seg muntlig, også i dialog med ektemannen. Hvordan kan tausheten derfor tolkes? På den ene siden må muntlig uttrykksevne knyttes til frihet til å uttrykke seg, i denne forbindelse utløst av den fremmede. På den annen side ligger det en makt i tausheten som når den brytes faller bort. Tausheten skiller Ekanta fra de andre. Og på den måten kan vi se det slik at det er talegaven som muliggjør et reelt oppgjør med ektemannen, som for så vidt ender i at hun blir hos ham. Når Dr. Warma endelig trer ut av rollen som formynder og gir Ekanta friheten til å velge selv hvilken mann hun vil ha, velger hun plikten, som kan hende er blitt til kjærligheten, ”i frihet og under ansvar”.⁵⁴ Gjennom talen opphører hun derfor å være en *liminal skikkelse*. Hun kan derimot anses for å ha bestått overgangsritualet som forbinder henne med verden og gir henne en ny status som del av sitt fellesskap, innenfor fiksjonens ramme.

Tanken var, ifølge Ulfsby (2006), at Ekanta uttrykker seg gjennom dansen og sangen som akkompagnerer den. Dette må kunne sies å fungere etter hensikten. Vi skjønner hennes lengsler og drømmer. Som virkemidler kan sang og dans knyttes til det sensoriske og følelsesmessige (Bouvrie 1990:94ff). Dette understreker fru Ekanta som en emosjonell figur, som styres av det irrasjonelle følelsesmessige. Denne fremstillingen er for så vidt i tråd med Ibsens intensjoner, men blir ytterligere forsterket gjennom disse virkemidlene. Kan den tause Ekanta bidra til å styrke effekten av de verdier som utfordres eller bekreftes, eller som gjennom utfordringen bekreftes? Hun er den *liminale skikkelse* som gjennom den tragiske inversjonen forvandles. Derfor er hun knyttet til de verdiene som utfordres og bekreftes. Tausheten kan betraktes som å forsterke hennes fremmedgjøring både i sitt miljø og i relasjon til de andre. For et norsk publikum kan bildet som dannes stemme overens med de forestillinger ’vi’ har om kjønnsrollemønstret i den indiske og pakistanske kulturen. Om vi igjen trekker frem våre kjernesymboler ifølge Gullestad (se pkt 6.4), og setter dem i forbindelse med iscenesettelse av overskridelser, fremstår kan hende ikke overskridelsen

⁵⁴ Lydopptak av *Fruen fra det indiske hav*, (31.05.06).

overbevisende nok om de hadde beholdt en talende Ekanta? For ser vi på verdiene ut fra Bouvries modell kan det å ikke praktisere seksuell frigjøring, selvstendighet, individualitet og likestilling betraktes som overskridelse. Således sammenfaller Ekantas taushet med den norske majoritetens forestillinger om minoritetskvinnen, og med den plass hun tildeles i den norske offentlige debatten. På et vis synes Ibsens dramaer, som nevnt, for oss nå å bekrefte våre relativt nyvunne kulturelle verdier. Dette kan antas å få en dobbelt effekt når handlingen, som i dette tilfellet, legges til en kultur hvor verdier som Ibsen kan se ut til å opponere mot har en sentral verdi. Således blir 'vi' dobbelt bekreftet. Vi får bekreftet nåtiden ved å se den i forhold til vår fortid, og fjerner oss fra fortiden ved samtidig å projisere disse praksiser over på 'de andre'. Ut fra en slik forståelse kan denne forestillingen betraktes som en iscenesettelse av *den fremmede andre* for et etnisk norsk publikum, forsterket gjennom utførelsen på et institusjonsteater i regi av norske Ulfshby, som en samproduksjon mellom teatret og deres pakistanske alibi, Qureshi. Det fremmede blir understreket på flere måter i denne forestillingen, og fruens taushet er ikke det mest umiddelbare.

Ser vi fruens taushet som makt, kan dette likevel kunne betraktes som en bekreftelse av norske verdier. Således blir Ekanta opprøreren som gjennom sitt tause opprør også får makt, i tråd med de forestillinger vi har om likestilling mellom kjønnene. Innenfor et likestillingsperspektiv ligger det inneforstått at de som ikke er likestilt, må og bør sloss for å oppnå dette. Ut fra et norsk ståsted kan derfor fruens taushet anses å forsterke effekten av de verdier som utfordres og bekrefte, både om vi ser tausheten som den stumme minoritetskvinnen, og også om vi ser tausheten som den opprørske minoritetskvinnen som slåss for sin rett. For et publikum med bakgrunn hos de pakistanske og indiske minoritetene kan tausheten ha en lignende effekt, enten å bli sett som tradisjonell eller som et opprør. På den annen side kan tausheten også oppleves som en generaliserende nedvurdering av minoritetskvinnen, som også for 'dem' bekrefter norske forestillinger om minoritetskvinnen.

De andre kvinnene i stykket ser heller ikke ut til å ha mange reelle valg. Den yngste datteren, Hima, har en leken ubekymrhet som vi savner hos den eldre pliktoppfyllende og omsorgsfulle Bhairavi. Bhairavi gjør så godt hun kan og forsøker å fylle det tomrommet som har oppstått etter morens død, ettersom Ekanta ikke makter å fylle dette. Hun er derfor overmoden og bekymret, men vi får vite i en betoelse til Professor Agnihotri at hun har drømmer som andre unge piker. Hun drømmer om å reise og oppleve verden. Hun aksepterer kompromisset å gifte seg med den aldrende professoren, mot hans løfter om å ta vare på henne og å ta henne med på eventyr. Dette kompromisset fremstår ikke i videre grad fristende,

men vi skjønner at hun har begrensede muligheter til å foreta andre valg. Vi ser altså at hun følger i sin stemors fotspor ved å godta et arrangement som ikke baserer seg på kjærlighet, men derimot på livsforutsetninger og valgmuligheter sett i forhold til disse. Ut fra et norsk ståsted synes dette igjen å bekrefte våre forestillinger om minoritetskvinnen. Kontrasten mellom søstrene sier oss at så lenge kvinner er barn kan de leke, men straks de når gifteferdig alder trer alvor og arrangementene inn. For minoritetspublikummet kan dette oppfattes som en generaliserende fremstilling, men alvor i generaliseringen kan være at den i deres tilfelle ofte er reell. At det hele ender i en dobbel feiring av de arrangerte par viser også at arrangementet kan være godt. På den måten kan forestillingen synes å både utfordre og bekrefte samtidig.

Følger vi Bouvrie, må den utfordringen som finner sted likevel anses å bekrefte ekteskapet som sentral kulturell verdi på symbolplanet og derved regenerere dypstrukturene. Dette kan som vi har sett tidligere gjelde for alle grupper. Samtidig kan forestillingen, gitt avstanden som skapes til handlingene ved å sette den i en indisk kontekst, bekrefte det norske på flere plan ved at flere verdier bekräftes samtidig. Man kan argumentere for at den dionysiske funksjonen (se pkt.4.3.4 og 4.5.6) å møte seg selv i *den andre*, blir ivarettatt. Likevel må dette kunne anses å gjelde mer for publikummet av indisk og pakistansk opphav, enn for det etnisk norske. 'Vi' møter oss selv i *den andre*, men avstanden i tid og de nyvunne verdiers prekære element gjør at disse inntar forgrunnen, og projiseringen over på 'de andre' blir således hovedfokus. 'De andre' derimot møter gjennom Ibsen en konflikt i deres kultur på et norsk institusjonsteater, noe som tillater refleksjoner over konflikten gjennom *den andre*, men i en kjent Bollywood setting. Bollywood-dramaturgien og konfliktens løsning kan tillate for en feiring av 'deres' kulturelle verdier, men funksjonen å møte seg selv i *den andre* kan likevel anses presentert ut fra en skjev balanse. At 'de andre' i tillegg får lov til å komme til orde på en norsk institusjonsscene og derved i den norske offentlighet, tillater også en bekreftelse av det norske samfunnet som tolerant og humant.

Ut fra denne diskusjonen kan denne forestillingen, etter mitt syn, både ses som en scenisk og en kulturell iscenesettelse av *den fremmede andre*, forstått som en iscenesettelse av *den fremmede andre indiske og pakistanske kulturens verdier*, spesielt manifestert gjennom den *liminale* kvinneskikkelsen Ekanta. Behovet for denne formen for iscenesettelse kan forklares ut fra at vi har et pågående *sosialt drama* som handler om den norske nasjonalkulturens møte med en flerkulturell virkelighet, forsterket av norske forestillinger om likhet. Denne konklusjonen er trukket før vi har gått inn på effekten av Bollywood-

dramaturgien. Jeg har argumentert for at vi kan trekke den, men den må stå som en foreløpig konklusjon inntil vi har sett nærmere på hva dette valget gjør med forestillingen, og derfor har å si for hvilke verdier som bekreftes og utfordres.

7.2.4 Bollywood dramaturgien og korets funksjon

Bollywood danner rammen for forestillingen *Fruen fra det indiske hav*. La oss se nærmere på hva dette dramaturgiske grepet innebærer for forestillingen ut fra konklusjonen over.

Bollywood-dramaturgien medfører en tydelig bearbeidelse av Ibsens drama, som også er ny sett i forhold til oppføringspraksis.⁵⁵ Bollywood-stilen preger som vi har sett hele teaterhendelsen. Ulfby (2006) hevder at Bollywood-film genren er preget av eskapisme, ofte satt i herskkelige omgivelser hvor ”Vakre, unge kvinner og menn svermer for hverandre, med ulike utfall av felles anstrengelser, for å oppnå den store, altoppslukende kjærligheten” (Ulfby 2006). Dette står i all hovedsak i kontrast til virkeligheten for den jevne inder. Hva kan så denne konteksten ha å si for Ibsens drama. Som nevnt over kjennetegnes Bollywood-dramaturgien av en veksling mellom dialog og musikalnummerinnslag. I tillegg til store masseopptrinn, bryter også de sentrale aktørene ut i sang- og dansenummer. I denne forestillingen kommer disse innslagene i form av tillegg til Ibsens tekst. Tilleggene gjelder fortrinnsvis danseopptrinn med playback eller miming til indisk tradisjons- og populærmusikk.⁵⁶ Disse veksler mellom fargesprakende masseopptrinn med mange effekter og mindre lidelsesfulle uttrykk. Regissøren sier at de ”med særdeles få unntak har valgt seg bort fra de store, diskopregede masseopptrinnene, og konsentrert uttrykket om det mer stillferdige, romantiske og inderlige uttrykket i den klassiske dansetradisjonen” (Ulfby 2006). Vi kan akseptere at et mer stillferdig uttrykk kan betraktes som å være mer i tråd med stykkets ånd, men gitt Oslo Nye Centralteatrets begrensede størrelse, forhindret dette også for store masseopptrinn. Likevel benyttet produksjonen seg av de ovenfor nevnte dansegrupper som fungerte i mindre roller i forestillingen, og som deltok i de større danseopptrinnene og

⁵⁵ Se eksempelvis www.nationalteatret.no for oppføringer av *Fruen fra havet*. Stykket er spilt ti ganger på Nationalteatret mellom 1912 og 2006, hvorav syv oppføringer har vært i deres regi og tre er gjestespill. Ibsen-festivalen 2006 kunne skilte med *Fruen fra havet*, av det polske Teatr Dramatyczny fra Warszawa, i regi av Robert Wilson. Produksjonen var et samarbeidsprosjekt mellom Teatr Dramatyczny og Change Performing Arts i Milano, og hadde premiere i Warszawa i oktober 2005. I det Norske teatrets arkiv forekommer det ingen oppsetninger av *Fruen fra havet* (www.detnorsketatret.no). Stykket er spilt to ganger før på Oslo Nye Teater, henholdsvis i 1928 og i 1945 (Rørstad 2006). Det er spilt seks ganger på Den Nationale Scene i Bergen, hvorav to er gjestespill fra Nationalteatret (www.hf.uib.no/i/ikk/teaterarkivet/). Stykke har turnert to ganger med Riksteatret, hvorav den ene var turné av Nationalteatrets 1968-oppsetning (Riksteatrets arkiv).

⁵⁶ “Songs from Bollywood movies are generally pre-recorded by professional playback singers, with the actors then lip synching the words to the song on-screen, often while dancing. While most actors, especially today, are excellent dancers, few are also singers”. “Bollywood” [online] Wikipedia - the free encyclopedia, tilgjengelig fra <http://en.wikipedia.org/wiki/Bollywood> [06.12.06].

derived fikk en korisk funksjon. Påstanden om at de hadde konsentrert seg om det stillferdige og inderlige stemmer ikke helt overens med min opplevelse. At de derimot vekslet mellom disse nivåene er mitt inntrykk. Det gjør også noe med det dramaturgiske grepets mening og funksjon. Sang- og dansenumrene skulle i all hovedsak fungere som ”en visualisering av hovedpersonenes drømmer, lengsler og fantasier, og bygger på tradisjonell indisk dans” (Ulfby 2006). Det inderlige og stillferdige uttrykket ble i hovedsak utført av hovedkarakterene, og syntes å uttrykke karakterens undertekst og indre liv, gjennom en melodramatiske form som løftet og forsterket det emosjonelle uttrykket. Dette kan vi knytte til Bouvries argumenter for at musikk og dans styrker den kinestetiske og følelsesmessige opplevelse, og derfor kan bidra til en ’communitas’-opplevelse. Den kinestetiske opplevelse tilrettelegger for at publikummet skal oppfatte den symbolske meningen, og ikke reflektere rasjonelt over konflikten (Bouvrie 1990:94ff). På den måten kommuniseres det direkte ved symbolets sensoriske pol som forsterker effekten på den ideologiske (se pkt.2.3.2).

Masseopptrinnenenes dramaturgiske funksjon syntes å ligne det tradisjonelle greske korets, som veksler mellom å forsterke det emosjonelle aspektet, og å skape distanse til den aktuelle situasjonen. De større masseopptrinnene fungerte som en feiring av fantasier, drømmer og lengsler, og som visualisering av undertekst, men de var preget av en livlighet som derfor ofte unndro seg det melodramatiske, og derimot virket ironiserende over eller harselerende på den situasjon opptrinnet sprang ut fra. Gitt korets evne, ifølge Bouvrie (1990:97), til å styre publikums følelser fikk dette derfor en besynderlig effekt av begeistret feiring i kontrast til den alvorlige situasjonen rollefigurene sto i. På den måten ble publikum deltagende i en begeistret feiring av rollefigurenes tragedie. Forholdet mellom frihet, plikt, arrangementer og tvang ble således nøytralisert gjennom sang og dans. Hva sier så dette oss om hvilke verdier som ble utfordret og bekreftet? I et videre perspektiv kan dette tolkes dit hen at arrangerte ekteskap og tvangsgifte som for ’oss’ er *liminalt*, gitt våre nyvunne kulturelle verdier, ble nøytralisert for ’oss’ gjennom sang og dans. Ut fra denne forståelsen kan dette for et pakistansk og indisk publikum anses som en bekreftelse av deres kulturelle verdier. Og på den måten kunne alle grupper møtes i en felles feirende ’communitas’ som egentlig uttrykker at alt er greit, og som dermed tilslørte at dette kanskje ikke er så greit, verken for etnisk norske eller for mennesker med pakistansk og indisk bakgrunn som bor i Norge. Derfor kan denne forestillingen betraktes som å både utfordre og bekrefte samtidig. Denne forståelsen anerkjenner at denne forestillingen både understreker og underkjenner forskjeller mellom disse kulturelle grupper. Den behandler et betent tema som løftes frem og projiseres over på ’de andre’, men hvis alvor også tilsløres. Den kan også anses å bekrefte flere ulike kulturelle

verdier hos flere grupper samtidig. Vi kan se forestillingen som en iscenesettelse av *den fremmede andre* og som en del av 'redressive actions' apparatet i et pågående *sosialt drama* som handler om den norske nasjonalkulturens håndtering av en flerkulturell virkelighet.

7.2.5 Fruen fra det indiske hav som 'restored behavior'

Schechner ser *performance* som 'restored behavior' som kan oversettes med adferd som repetisjon av tidligere adferd, som re-kombineres og settes sammen på ny. 'Restored behavior' er levende adferd uavhengig av årsakssystemer, behandlet slik en filmregissør behandler en rull med film. Den kan klippes opp og settes sammen på andre måter (Schechner 2002:28). 'Restored behavior' er altså adferd som kan bearbeides og manipuleres (se pkt.2.2.2 og Schechner 1989:35ff). *Fruen fra det indiske hav* som 'restored behavior' både utfordrer og bekrefter vante forestillinger, både for den indiske og pakistanske minoriteten og for den etnisk norske majoriteten. "Symbolic and reflexive behavior is the hardening into theater of social, religious, aesthetic, medical and educational process" (Schechner 1989:36).

Denne forestillingen setter på spill hva det vil si å være norsk, men også hva det vil si å være pakistansk eller indisk ved å skape en hybrid av Ibsen, som oppfattes som del av den norske nasjonalkultur, og Bollywood-tradisjonen, som oppfattes som en viktig del av deres kultur. Her slås det likhetstegn mellom India og Pakistan, som for så vidt er svært generaliserende, men kan forsvares ved at Bollywood-tradisjonen anses som felles. Ved å kombinere kulturelementer på nye måter utfordrer forestillingen forventningene både hos det etnisk norske publikummet, og publikummet med minoritetsbakgrunn,. "What's 'new', 'original', 'shocking', or 'avantgarde' is mostly either a different combination of known behaviors or the displacement of a behavior from where it is acceptable or expected to a venue or occasion where it is not expected" (Schechner 2002:28). Innenfor denne forståelsen kan man si at Bollywood Ibsen som forestilling og prosjekt vekket mye oppmerksomhet fordi den både inneholdt en ny kombinasjon av kjent adferd ved å blande Ibsens psykologiske symboldrama med Bollywood-genren, og en presentasjon av kjent adferd i en ny og uventet setting, representert ved Bollywood-dramaturgien på en norsk institusjonsscene. Den åpner for at det er ulike verdier som utfordres og bekreftes for en indisk og pakistansk minoritet, og for en norsk majoritet samtidig. Således kan forestillingen ses som samtidig utfordrende og bekræftende på kulturelle verdier hos begge grupper.

Schechner sier at "The function of aesthetic drama is to do for the consciousness of the audience what social drama does for its participants: providing a place for, and means of,

transformations” (Schechner 2003:193). Ritualer transporterer mennesker over terskler eller grenser (*limen*), slik at de transformeres. Denne forestillingen transporterer oss mentalt til India, hvor vi overværer et drama av Ibsen. Dette dramaet inneholder arrangerte ekteskap og konflikten mellom plikt og den frie vilje. Kvinnene i dramaet har ikke mulighet til å velge kjærlighet fremfor arrangementer, eller frihet fremfor plikt. Budskapet hos Ibsen og i forestillingen kan tolkes dit hen at bare de som har frihet til å velge kan gjøre virkelige valg. Men dette tilsløres også for oss i denne forestillingen. Vi lokkes gjennom fargesprakende omgivelser, sang og dans til å akseptere arrangementer som i utgangspunktet utgjør betente temaer i det norske samfunnet, i forholdet mellom majoritet og minoritet og innad blant minoritetene. På denne måten utnyttes denne aktuelle sammensetningen av ’restored behavior’ til å forvirre oss. Den har evnen til å behage alle grupper samtidig. Den vektlegger og iscenesetter generaliserende forskjeller, men som samtidig tilsløres gjennom Bollywood-festen som beroliger alle gruppers forhold til det betente tema. Gjennom virkemidlene som ritualiserer denne teaterhendelsen til en Bollywood-fest øker virksomheten gjennom *liminalitet* og *’communitas’*. Teaterhendelsen tar således form av et ritual. Den virkelighet som presenteres er ikke overveiende aktuell i en norsk kulturkrets. Den er derimot ikke så uvanlig i den indiske og pakistanske, slik bildet tegnes for oss, blant annet gjennom media. Forestillingen får oss på ett plan til å reflektere over de tragiske skjebnene, men for etniske nordmenns vedkommende knyttes dette til en annen kultur enn vår egen. Samtidig gjør den oss bevisst på at dette også har eksistert hos oss, i en ikke altfor fjern fortid. Sitatet under sier at vi gjennom det estetiske drama skal transformeres gjennom å bli konfrontert med ekstreme handlinger som i teaterkonteksten tillater en refleksjon over temaer som vi kan hende ellers unngår,

Aesthetic drama compels a transformation of the spectator’s view of the world by rubbing their senses against enactments of extreme events, much more extreme than they would normally witness. The nesting pattern makes it possible for the spectator to reflect on these events rather than flee from them or intervene in them. That reflection is the liminal time during which the transformation of consciousness takes place (Schechner 2003:193).

Spørsmålet er likevel hva som inntar hovedfokus. Denne teaterhendelsen gjennom sine Bollywood-virkemidler gjør det vanskeligere å reflektere, og tilrettelegger derimot for en ureflektert aksept.

7.2.6 Minoritetskvinnen som The Blank Page

Isenesettelsen av *den fremmede andre*, kan ses som en kulturell iscenesettelse, sprunget ut fra en hang til å definere og iscenesette kvinner fra andre kulturer enn den norske som *fremmede andre*. Ved å unngå kategorisering fremstår de som *liminale skikkelser* som virker forstyrrende på samfunnsordenen, og som derved trigger en generell tendens til å ville kategorisere og dele opp. Forestillingen kan anses som deltagende i et *sosialt drama* som omhandler den norske nasjonalkulturens møte med og håndtering av en flerkulturell virkelighet. Vi har sett at det likevel er flere signaler som sendes samtidig. Ut fra Gubar, kan de kvinnelige aktørene i denne forestillingen fremstå som ”the blank page ready to be written on” (Gubar 1985:292ff). De deltar i en forestilling som bekrefter tradisjonelle verdier i den indiske og pakistanske kulturen og dobbeltbekrefter norske. De iscenesettes av en etnisk norsk regissør på et norsk institusjonsteater. Således ekskluderes de fra den overordnede skapelsen av kultur og løftes opp som et kulturobjekt. Han skaper dem og gjør dem til vår samtids *andre*, og vår samtids *fremmede*. Gubar hevder at kvinnens bevegelsesmuligheter for å ta tilbake skaperevnen limiteres til å iscenesette seg selv som kunst-objekt (Gubar 1985:295). I et slikt perspektiv kan vi si at minoritetskvinnen iscenesettes som *den fremmede andre* i den norske offentligheten. De kvinnelige aktørene tar tilbake skaperevnen gjennom deltagelsen i forestillingen, men det blir en selvskadende handling fordi de også der iscenesettes og iscenesetter seg selv som kunstobjektet *den fremmede andre*. På den annen side utfordres bildet av minoritetskvinnen allerede ved deres deltagelse i en forestilling på en norsk institusjonsscene. Fruen Ekanta er hovedperson, dertil stykkets navn, *Fruen fra det indiske hav*. Kvinnene dominerer scenebildet i denne forestillingen gjennom deres fysiske og handlende tilstedeværelse, og de står der og kommer til orde og handler, som derved sender en helt annen beskjed om minoritetskvinnens status, både til tradisjonalister innen eget miljø og til norske generelle forestillinger. Således blir hun opprøreren, en opprører som risikerer å utslette seg selv gjennom opprøret, men like fullt en opprører.

7.3 Oppsummering

Jeg mener med dette å ha vist hvordan forestillingen ”Fruen fra det indiske hav” både er en scenisk og kulturell iscenesettelse av *den fremmede andre* på en norsk kulturell arena, og avfødt av et større *sosialt drama* som dreier seg om den norske nasjonalkulturen i møte med en flerkulturell virkelighet. Prosjektet kan anses å ha søkt å fungere som et kulturelt møte og som brobygger mellom etniske grupper. Vi har sett at det kulturelle møte kan ha funnet sted,

men på bekostning av en rekke elementer. Prosjektet har ofret variasjon til fordel for en generaliserende kategorisering av minoriteter som *fremmede andre*. Det har tatt tak i et betent tema gjennom Ibsens drama, nemlig det arrangerte ekteskapet og forholdet mellom frihet og plikt, som er aktuelt i forholdet mellom etnisk norske og minoriteter med indisk og pakistansk bakgrunn, og innad innenfor disse minoriteters kulturkrets. Gjennom iscenesettelsen i en indisk kontekst projiseres disse praksiser over på 'dem', som dobbeltbekrefter de norske verdier. For vi kan argumentere for at også ekteskapet er en sentral kulturell verdi i det norske samfunnet, men den er påvirket av våre relativt nyvunne verdier som eksempelvis friheten til å velge. For et indisk og pakistansk publikum kan deres verdier anses å bekreftes gjennom den tragiske inversjonen, som ender i stykkets gode utgang for arrangerte ekteskap. Bollywood-dramaturgien bidrar, spesielt gjennom koret, til å heve den begeistrete stemningen og styrer publikums følelser bort fra å ta konflikten på alvor. Den tilslører temaets dypt alvorlige karakter og overtaler oss gjennom *liminal* sang og dans til å feire arrangementer som et etnisk norsk publikum normalt skulle ha problemer med å akseptere gitt de nyvunne kulturelle verdier, og som dreier seg om et konfliktfylt område innenfor de respektive minoritetsgruppens kultur. Vi møtes gjennom nøytraliseringen av arrangerte ekteskap i et felles begeistret 'communitas' hvor vi ser oss selv i *den andre*. Man kan stille spørsmål om det man forsaker i skapelsen av dette møtet virkelig er verdt det. Vi sløves gjennom en generaliserende og kategoriserende iscenesettelse av vår samtids *fremmede andre*. Alle grupper har grunn til å føle seg bekreftet, også gruppen som er utsatt for eksotismen. Man understreker forskjeller gjennom en presentasjon av minoritetskvinnen som stemmer overens med våre forestillinger, samtidig tilsløres forskjellene når det virkelig gjelder, ved en nøytraliserende sang og dans, som forhindrer oss fra å se konfliktens alvor, samt fra å aktualisere alvoret. Alle behages, kanskje bortsett fra minoritetskvinnen som ønsker å være noe utover kategorien.

Jeg har argumentert for at teatret også har utnyttet produksjonens potensial til å iscenesette seg som en flerkulturell arena, gjennom å benytte seg av aktørenes kulturelle bakgrunn kommersielt. Forestillingen både utfordrer og bekrefter konvensjoner og vante forestillinger. Dens subversive potensial ligger i at presentasjonen av ulike kulturelementer på en annerledes og uventet måte på en norsk institusjonsscene kan ha forandrende effekt. Samtidig utfordrer den ingen grupper. Man kan derimot, som vi har sett, argumentere for at den glatter over på den ene siden og kategoriserer på den andre. Som Hodne påpeker over, må det kraftig endring av de identitetsskapende elementer til for at vi skal få en felleskultur som

kan deles av alle. Denne forestillingen kan ut fra en forståelse av en pågående konflikt, forstått som et *sosialt drama*, ses som produkt av 'redressive actions' og kan karakteriseres som et fenomen som forsøker å 'contain the crisis', altså holde sammen og dysse ned. Forestillingen tar form av ritual hvor den *liminale* stemningen som skapes gjennom Bollywood-dramaturgiens sensoriske virkemidler, ikke oppfordrer til kritisk refleksjon, men til kollektiv aksept. Forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*, må kunne ses som både en scenisk og en kulturell iscenesettelse av *den fremmede andre*. Sammenhengen mellom enkeltforestillingen, og den større samfunnsmessige sammenheng er kan hende ikke åpenbar i vår norske samtid, men ut fra diskusjonen over må den kunne betraktes som relativt iøynefallende i dette tilfellet.

DEL 3: SAMMENLIGNING OG KONKLUSJONER

8. RELASJONELL SAMMENLIGNING

Etter først å ha sett på forhold i det antikke Athen under den klassiske periode, så jeg på de samme forhold i dagens Norge. Til det formål har jeg benyttet Turner, Schechner og Bouvrie i kombinasjon med kulturteori og feminisme. Vi har sett at Bouvries modell, som baserer seg på Turners teorier, har kunnet si oss noe om begge samfunn. Det er interessant. Det betyr at det kanskje er mulig å tenke seg en relasjonell likhet mellom disse to samfunnenes håndtering av *liminalitet* og iscenesettelse av *liminale skikkelser* som disse samfunnenes *fremmede andre*. I det foregående har jeg villet undersøke om det finnes grunnlag for å se en relasjonell likhet mellom den Antikke kulturens iscenesettelse og definering av *den fremmede andre*, og tilsvarende i vår norske samtid? Videre har jeg stilt spørsmålet om en iscenesettelse av *den fremmede andre* i Antikkens Hellas kan fungere som sammenligningsmodell eller eksempel for å se på hvordan vi i vår norske samtid iscenesetter våre *fremmede andre*. Hvordan iscenesettes, defineres og behandles *den fremmede andre* i vår kultur? Kan man i så fall se denne iscenesettelsen av *liminale skikkelser* som disse samfunnenes *fremmede andre*, - som avfødt av pågående *sosiale drama* i de respektive samfunn?

Vi skal derfor i del 3 av denne undersøkelsen foreta en sammenligning mellom de ulike forhold vi har sett på i de to kulturer for å se om det finnes grunnlag for å se en relasjonell likhet. Er det så mulig å tenke seg en relasjonell sammenheng mellom disse to ulike samfunns definering, iscenesettelse og behandling av sine fremmede andre? Og kan man i så fall se iscenesettelsen av *liminale skikkelser* som *fremmede andre* som avfødt av *sosiale drama* i de respektive samfunn?

8.1 Forestilte fellesskap før og nå

8.1.1 Iscenesettelse av identitet

Vi har sett i del 1 at *Polis*-organiseringen som tok form i det greske riket fra tidlig arkaisk tid i retning av den modne idealtypen *polis* i klassisk tid i Athen innebar en demokratisering av privilegier og rettigheter som etter hvert omfattet alle frie borgere, forstått som alle landeiende menn som kunne spore sine røtter tilbake til en av de ti *fylenes* mytiske stamfedre.

Iscenesettelsen av dette forestilte fellesskap med mytiske forestillinger om blodsband og slektskap ble foretatt gjennom brudd med tidligere aristokratiske tradisjoner, kriging med omkringliggende områder, innlemmelse av flere grupper i det privilegerte fellesskap og

mytologisering av visse skapte og vekkede minner. *Polis*-organiseringen medførte en streng innenfor-utenfor-dynamikk som styrket fellesskapet innad og som skapte avstand til andre kulturer. Denne avstandsskapen innebar som vi har sett en streng kontroll av fremmede, kategorisert som metoikere, hvis rettigheter begrenset seg til markedsøkonomiske sysler. De kunne ikke eie land, ei heller gifte seg med døtre av athenske borgere. Det athenske fellesskap baserte seg på forestillingen om å være et autoktont folk, og i forlengelsen av det var idealet derfor å kultivere jorda, kontrollere sine kvinner og forsvare *polis*. Mannens plikter og ansvar strakte seg fra *oikos* til *polis*, og denne strukturen innebar en streng segregering av kvinner, hvis renhet garanterte *polis*' opprettholdelse. Kvinnens bevegelsesmuligheter var derfor, som vi har sett, beskjedne og begrenset seg til ekteskapets, husholderskens og morsrollens plikter, selv om vi har sett at kvinnens rolle i kultisk praksis kan ha representert et frirom. Jeg har påpekt at måten det athenske samfunn iscenesatte og definerte sitt fellesskap på ligner de moderne nasjoners. Det er derfor ikke så vanskelig å trekke en parallell mellom dette og skapelsen av den norske nasjonen og iscenesettelsen av en nasjonalkultur som ble basert på skapte og vekkede minner i iscenesettelsen av en ny fellelhukommelse. Iscenesettelse som strategi synes på mange måter åpenbar, ettersom begge disse samfunn skapte sine fellesskap gjennom å skape eller iscenesette nye fellelhukommelser. Denne forståelsen kan støttes både av kulturhistoriske teorier om nasjoner som forestilte fellesskap, og gjennom Schechners analogiske bilde på teater og historie. Denne iscenesettelsen kan også betraktes, som vi har sett, som 'restored behavior'. Det innebærer at ethvert forsøk på å re-aktualisere eller gjenskape historien nødvendigvis vil bli ideell. Iscenesettelse av en ideell fortid handler mer om hvordan fortiden burde ha sett ut, enn om den egentlige fortiden som likevel ikke er mulig å gjenskape.

Forestillingen om den norske nasjonen, om vi følger Hodne (2002), ble skapt og iscenesatt gjennom iherdig innsats fra en liten elite som var inspirert av nasjonalistiske strømninger i Europa, og som fikk gjennomslagskraft for en nasjonal bevissthet basert på romantiske idéer om det opprinnelige folket. De hentet kulturelementer i bondekulturen som ble løftet opp, mytologisert, og knyttet til gullaldre og det storslåtte landet, og siden allmenngjort gjennom systematisk tilbakekommunisering til befolkningen. Iscenesettelsen av en nasjonal identitet innebar et sterkt fokus på fornorsking og påfølgende lukkethet overfor andre samfunn og kulturer. Den norske nasjonalkulturen baserer seg ifølge Hodne (2002) på en romantisk nasjonalisme, en nasjonalisme som inkluderer etnisk nasjonalisme basert på slektskap og blodsband, lingvistisk nasjonalisme basert på et felles språk, og sosial og

kulturell nasjonalisme som baserer seg på en felles kultur og felles lover og plikter. Forestillingen om å være et autoktont folk kan derfor betraktes å være like gyldig for nordmenn som for de gamle athenere, med tilhørende mytiske forestillinger om blodsband og tilknytning til landet. I en sammenligning med det greske kan vi trekke frem Schreiners utsagn om at det athenske samfunnet gjennom demokratiseringen av samfunnet åpnet seg nedover og inkluderte flere grupper i det rådende fellesskap, samtidig som det lukket seg mot påvirkning utenfra, noe som innebærer et strengere skille mellom 'oss' og 'de andre' (se pkt.4.2). I og med nasjonalkulturens store rolle i identitetsskapingen, som samtidig skaper en streng innenfor-utenfor-dynamikk, kan vi identifisere en rekke faktorer som bidrar til å gjøre det norske samfunnets håndtering av sine mange minoriteter til et problematisk område. Den økte globaliseringen, som oppfattes som truende for nasjonen, og som også medfører større utveksling over landegrensene, kan anses å forsterke og aktualisere problemområdet. Minoriteter blir i Norge, i likhet med i det gamle Athen, gjerne kategorisert og definert som én ren kategorisk gruppe. Dette kan forklares, som vi har sett, ut fra at minoriteter representerer en forstyrrende *liminalitet*, gjennom i utgangspunktet å representere en mengde ulike kulturer, og derfor unndra seg kategorisering. Dette ved at de forflytter seg over landegrenser og mangler en autokton tilknytning til landet, har et annet språk, og ikke minst ved at de representerer andre og ofte motstående verdier til det som oppfattes som norske kjerneverdier. Ved å unndra seg kategorisering er minoriteter bærere av *liminalitet*, og representerer forstyrrende elementer i forhold til 'den nasjonale orden', og som derfor framprovoserer en kontrollerende kategorisering.

8.1.2 Nyvunne verdier

I likhet med det greske samfunnet hvis klassiske tid representerte en gullalder hva angår ulike kulturelle uttrykk, som blant annet tragediene og de bildende kunster og etter hvert filosofisk og politisk tenkning, kan det nittende århundre i norsk sammenheng betraktes som en storhetstid i så måte. Svært mye av den kulturen som vi anser som norsk og forbinder med vår kulturarv kan dateres tilbake til skapelsen av den norske nasjonalkulturen. Følger vi Turner og Bouvrie kan dette forklares ved at definisjonen av nye samfunn krever en arena for å uttrykke, feire, definere og redefinere de nye verdiene. Arenaen for dette er de symbolske genres arena. Vi har sett hvordan det greske samfunn hegnat om sine nyvunne kulturelle verdier og feiret disse gjennom blant annet tragediene. Vi kan tenke oss, gitt de store omstruktureringene *polis*-organiseringen medførte, at beskyttelsen av de nye kulturelle verdiene var prekær i det athenske samfunn, og trusler ble, som vi har sett, slått ned på gjennom kontroll innad og

forsvar og krigføring utad. Denne mentaliteten kan sammenlignes med den norske. Fornorskingen før og etter løsrivelsen fra Sverige, og skapelsen av en nasjonal identitet basert på nye kulturelle verdier som ble hegnet om, førte til at nasjonen lukket seg inne rundt seg selv. Trusselen utenfra kan på dette stadiet betraktes som reell og to påfølgende verdenskriger, etterfulgt av den kalde krigen forsterker dette bildet. Definerings, beskyttelse, redefinering og feiring av de nye kulturelle verdier kan derfor betraktes som å ha vært prekær i en periode som strakte seg fra rundt 1814 og frem til jernteppets fall i begynnelsen av nittiårene. Videre kan globalisering og internasjonal ustabilitet gi grobunn for en forestilling om at nasjonen fremdeles er truet, noe som om vi følger Billing (se pkt.1.2.2) fremdyrker både en 'overfladisk psyke' som ubekymret leker med identiteter, men også en 'autoritær psyke' som søker holdepunkter i en fragmentert verden, og griper til nasjonalisme og lokal stammekultur. Dette siste betegnes som en generell tendens i Europa og Vesten, men avdekker også forhold i det norske. Når vi ser dette i sammenheng kan vi peke på likheter i forholdet til påvirkning utenfra mellom det antikke Athen og Norge i det nittende, tyvende og i begynnelsen av det 21. århundre. Ut fra det kan vi betrakte det slik at nye kulturelle verdier ble skapt i det nittende århundre og ble hegnet om definert og redefinert i hele perioden, helt fram til i dag. Vi kan argumentere for at beskyttelsen av disse i større og mindre grad blir oppfattet som prekær, i likhet med i det greske.

Vi kan altså identifisere en likhet mellom vårt samfunn i dag og det antikke Athen. Begge samfunn benyttet lignende metoder for å skape og iscenesette en forestilling om fellesskap, og begge samfunn gjennomgikk en omfattende omstrukturering i den forbindelse. Begge samfunn kan forstås som relativt nyskapte og med tilhørende relativt nyvunne verdier som hegnes om og beskyttes, i en frykt for oppløsning og regresjon.

8.2 Den liminale skikkelsen *den fremmede andre* før og nå

Kvinnens stilling i Athens klassiske periode kan betraktes som en kontrollert, segregert og begrenset stilling. Gitt forestillingen om blodsbandts sentrale betydning i dette samfunnet blir kontrollen av kvinner overordnet for opprettholdelsen av *oikos*, og i utvidet betydning for opprettholdelsen av *polis*. Kvinnens seksualitet blir betraktet som *liminal*, og frykten for kvinnelig seksuell overskridelse ser ut til å ha vært et hovedfokus. Dette kan synes ironisk gitt mannens seksuelle frihet i dette samfunnet, men det kan se ut som seksualitet for mannen var knyttet til makt og derfor innebar kontroll. Ifølge Keuls (1985:1ff), ble fallussymbolet tilknyttet det patriarkalske Athens makt og ære, hvis skytsgudinne var den ufruktbare og

krigerske jomfruen Athene, og hvis mest avbildede motiv representerer myten om overvinnelsen av Amazonene.⁵⁷ Vi har sett at kontrollen av fremmede kan settes i forbindelse med frykten for påvirkning utenfra og frykten for invasjon. Å nekte fremmede å eie land, samt å gifte seg med døtre av athenske borgere, kan settes i forbindelse med de samme motiver som framprovoserte kontroll og segregering av kvinner, nemlig opprettholdelsen av *oikos* og *polis* gjennom rene slektskapsbånd. Keuls (1985:323ff) har et interessant poeng som bekrefter sammenhengen mellom frykten for overskridende kvinner med frykten for fremmede. Hun stadfester at 'barbarerne' slik de ble fremstilt i datidens tvilsomme etnografiske kilder, ble beskrevet som enten å være sine kvinner underdanige eller å oppføre seg som ville dyr. Beskrivelsen av fremmede kvinners utsvevende seksualliv var også et dominerende motiv. Hun mener derfor, i tråd med det vi har sett på tidligere, at disse beskrivelser skulle presentere en verden snudd på hodet, for å bekrefte de gode greske verdier, samt å vise at alternativet til det greske levesett kun var en verden preget av promiskuitet og degenerering. Kjernesymboler i det attiske samfunn kan derfor ut fra dette og ut fra Bouvrie, antas å være knyttet i første rekke til krig, blodsband, arverekke, orden, rasjonalitet, *polis*-fellesskapet og mannens overherredømme. Kvinnen blir identifisert med irrasjonalitet, emosjoner, overskridende seksualitet, ekstase og galskap, i likhet med Dionysos. De er derfor bærere av *liminalitet*. Vi har sett at man kan tolke det dit hen at frykten for overskridende kvinner og fremmede var overordnet i det athenske samfunn. Dette bidro til å framprovosere kontroll, kategorisering og segregering av disse grupper, ut fra en oppfatning om at disse grupper potensielle overskridelse truet samfunnsstrukturen og samfunnets kjerneverdier.

Kvinnens stilling i dagens Norge må kunne betraktes som en annen. Visse kjerneverdier, som eksempelvis likestillingen mellom kjønnene, kan anses å ha vært i en brytningsfase på Ibsens tid, og kan på mange måter betraktes som realiserte i dag. I tråd med Turners (se pkt.2.3) tanker om samfunnet som en dynamisk prosess, blir også verdier redefinert i tråd med samfunnsutviklingen. Derfor kan vi se de verdier som Gullestad påpeker (se pkt.6.4), som seksuell frigjøring, likestilling mellom kjønnene, selvstendighet og

⁵⁷ "The myth of Classical Athens which, as it were, codified the rule of male over female was that of the Amazonomachia. The lost epic poem *Aithiopsis*, one of several composed perhaps in the seventh century B.C. filling in the events of the Trojan war around Homer's *Iliad* and *Odyssey*, is the first known literary rendering of the tale: on the plains outside the Trojan citadel the Greeks defeated a band of exotic warrior women who had come to the aid of the besieged city, and they killed their queen, Penthesileia. Athenian mythology added a whole new element to the story – namely, that of the Amazons invading the Attic homeland and being defeated at the hands of the Attic hero Theseus. This addition had the double effect of tying early Attic history in with the glorious epic past of the Greeks, and of creating a mythological male-female confrontation connected with the origins of Athenian society"(Keuls 1985:44f).

individualitet, som relativt nyvunne kjerneverdier som derfor iherdig beskyttes. Disse kan sies å eksistere samtidig med verdier knyttet til eksempelvis ekteskapet, kjernefamilien, slektskap, fellesskap og solidaritet, ut fra erkjennelsen av at vi lever i et mer pluralistisk og komplekst samfunn hvor forskjellige, og gjerne motstående, verdier kan eksistere samtidig. Vi kan likevel anta at det er de nyvunne verdier som krever mest beskyttelse og det er beskyttelse av disse som inntar hovedfokus når verdier trues. Overskridelse av verdier, og særlig av nyvunne, medfører derfor en *liminalitet* som betraktes som regresjon. En tendens i det norske er, som vi har sett, å projisere overskridelsene over på 'de andre', det vil si på de *liminale* minoriteter og på andre kulturer, og samtidig overse at disse overskridelsene også eksisterer hos oss. Ut fra disse nyvunne kulturelle verdier er det ikke kvinnen som er den *liminale skikkelsen* i vår kultur selv om hun som kvinne er *den andre*. Derimot fremstår minoritetene som *liminale*, og minoritetskvinnen som den *liminale skikkelsen*. Ved både å være kvinne og fremmed blir hun dobbelt *den andre* og således *den fremmede andre*.

Når vi tar hensyn til Eriksen & Sørheims (2006:61f) betraktninger om at den etnisk norske majoritet praktiserer en hierarkisk etnisitet hvor majoriteten plasseres øverst på rangstigen, forsterkes dette bildet. Særlig er det minoritetskvinnen som aktiverer vår konstruksjon av likheter og forskjeller. Noen av de kjerneverdiene som Gullestad påpeker anses som truet i det norske samfunnet, kan ses som motsetninger til de kjerneverdier som ble beskyttet i det greske samfunnet, og som motsetninger til tradisjonelle verdier i den indiske og pakistanske kulturen. Å ikke praktisere seksuell frigjøring og likestilling, samt å orientere seg hierarkisk i forhold til store slektsgrupper og 'community', som er vanligere blant minoriteter med bakgrunn fra 'den tredje verden' (Eriksen & Sørheim 2006), kan derfor oppfattes som overskridelser av norske kulturelle verdier. Denne formen for overskridelse settes gjerne i forbindelse med minoriteter som orienterer seg religiøst mot Islam (Roald 2005). Vi kan i den forbindelse minne om at det i andre sammenhenger benyttes andre kontraster og stereotypier for å bekrefte norske verdier. Hvilket standpunkt som inntas og hva slags type projisering som følger, kommer altså an på hvilke verdier som anses truet. Den iherdige beskyttelsen av nyvunne verdier kan også forklares ved at flere av disse verdier ikke er fullstendig realiserte i praksis, noe som derfor ytterligere forsterker kravet til beskyttelse. Dette ut fra en frykt for regresjon.

Vi kan ut fra det forutgående og i lys av del 1 se det slik at det antikke samfunn så kvinner som *liminale skikkelser* som de definerte og behandlet som sin samtids *andre*. Det samme gjaldt for mennesker fra andre kulturer enn det greske Athen. En fremmed kvinne kan

derfor i dette samfunnet anses for en dobbelt overskridende *liminal skikkelse* som ble definert og behandlet som deres samtids *fremmede andre*. På samme måte kan vi ut fra det forutgående og i lys av del 2, se det slik at kvinnen av minoritetsopphav kan tolkes å oppfattes som dobbelt *den andre*, sett som en overskridende *liminal skikkelse* som defineres og behandles som *den fremmede andre*. Vi har sett at betegnelsen *den andre* for den etnisk norske kvinnen i dagens samfunn gjelder i mindre grad enn for kvinnen i det antikke Hellas, selv om dette fremdeles er en relevant problemstilling, sett ut fra et kvinnestandpunkt.

8.2.1 Iscenesettelse av overskridelse

Behovet for iscenesettelse av overskridelse i det klassiske Athen kan, som vi har sett i del 1, forklares ut fra Bouvrie og Bruit Zaidman & Schmitt Pantel, ved at disse overskridelsene tjente en bestemt funksjon. Overskridelse som innebar forurensning og viste *liminalitetens* anti-struktur og kaos, ble etterfulgt av renselse og en gjenopprettet orden, som fungerte regenererende og oppbyggelig på samfunnsstrukturene. Funksjonens virksomhet ble ivaretatt ved å plassere iscenesettelsen av overskridelse innenfor en rituell kontekst. Overskridelsene var, som vi har diskutert, preget av brudd på gjeldende normer og regler i samfunnet og presenterer således en invertert verdensorden. Overskridelsene i de greske tragedier kan knyttes spesielt til overskridende kvinner, der *liminale skikkelser* ble iscenesatt som dette samfunnets *andre*. Den generelle fremmedgjøringen av kvinner gjennom fysisk og mental segregering og kontroll kan tale for at enhver *iscenesettelse* av overskridende kvinner kan betraktes som en iscenesettelse av dette samfunnets *fremmede andre*. Likevel blir fremmedgjøringen ekstra tydeliggjort gjennom iscenesettelsen av Medeia-skikkelsen som dertil var en fremmed kvinne og derfor dobbelt *den andre*, sett og iscenesatt i det klassiske Athen som *den fremmede andre*. Her kunne de kombinere sin frykt for overskridende kvinner, med en barbarisering og fremmedgjøring av andre kulturer som representerende for et motsatt og degenerert levesett i forhold til det greske. Dramaet *Medeia* kan derfor anses å ha dobbelt bekreftet greske verdier. Vi kan også se dette som et element ved 'restored behavior' hvor overskridelsen består av en annerledes sammensetning av adferd enn den normale og derfor fungerte rystende på publikum. Dette virker igjen bekreftende på gjeldende verdier. Ut fra et feministisk ståsted kan vi likevel åpne for at den *liminale skikkelsen* likevel sier noe annet og presenterer et alternativ til normen. *Den fremmede andre* kan på ett plan leses som et "statement". Medeia-skikkelsen fremtrer med en handlende dominans og seirer selv om dette innebærer selvutslettelse. Medeia-skikkelsen kan derfor leses som et mentalt bilde på *den fremmede andre* som både utfordrer og bekrefter samtidig.

Iscenesettelse av overskridelse kan også betraktes å forekomme hyppig på den norske kulturelle arena, selv om overskridelse gjerne knyttes spesielt til eksperimenterende kulturelle genre. Det er vanlig å lese disse overskridelser som utfordrende på verdier i samfunnet, og vi skal ikke underslå en slik effekt. Interessant nok kan man tolke iscenesettelse av overskridelse innenfor performativ praksis i vårt samfunn, om man benytter Bouvries modell, som å ha en bekræftende effekt på gjeldende verdier. Dette, selv om vi tar høyde for at vi lever i et mer pluralistisk og komplekst samfunn hvor virksomheten for performative praksiser må tenkes annerledes enn i det greske. Vi har sett gjennom min tolkning av forestillingen *Fruen fra det indiske hav*, at denne iscenesettelsen av overskridende *liminale skikkelser* og av overskridende og derfor *liminale* praksiser, kan synes å dobbeltbekrefte norske verdier, samtidig som den bekrefter tradisjonelle verdier i den indiske og pakistanske kulturen. Utfordringen kan, for den siste gruppen, ligge i at den tragiske inversjonen fører til at fruene blir frigjort til å velge selv mellom arrangementet og kjærligheten. At hun velger arrangementet bekrefter likevel deres verdier, og utfordringen står således ikke ved lag. Fruens utfordring kan synes å bekrefte norske verdier i seg selv, men ved å velge arrangementet bekrefter hun også norske forestillinger om minoritetskvinnen. På et vis kan dette betraktes som en behagelig posisjon for alle parter. Om minoritetskvinnen overskrider de forestillinger 'vi' har om henne, ut fra forståelsen av at den etnisk norske majoritet gjerne ordner seg hierarkisk i forholdet til andre etniske grupper i samfunnet, fremstår hun også på den måten som *liminal*. De utfordrende bevegelsesmuligheter for minoritetskvinnen i dette tilfellet kan derfor betraktes som begrensede. Selv om vi skal være forsiktige med å sammenligne den fysiske segregeringen og kontroll av kvinner og fremmede i det klassiske Athen med norske forhold, kan vi likevel anerkjenne en lignende mental kontroll og segregering gjennom den generaliserende kategoriseringen inn i én ren kategori som det således samtidig skapes en psykisk avstand til. Om vi likevel sammenligner med det mentale bilde av Medea-skikkelsen kan vi se det slik at minoritetskvinnen står der på den norske institusjonen som et "statement". Innenfor de bevegelsesmuligheter hun er gitt kan dette anses for å bryte med vante forestillinger om henne, som derfor sier noe annet. Hun tar tilbake skaperkraften, selv om handlingen innebærer selvutslettelse. I alle tilfeller kan denne forestillingen betraktes, slik jeg har foreslått, som en scenisk og kulturell iscenesettelse av *den fremmede andre*, og dermed som et uttrykk for det norske samfunnets definering og behandling av minoriteter som *fremmede andre*.

Vi kan ut fra dette, og i lys av diskusjonen i del 1 og del 2, se at vi kan identifisere en relasjonell likhet mellom det antikke klassiske Athens iscenesettelse, definering og behandling av *den fremmede andre* og tilsvarende i vår norske samtid. Denne relasjonelle likheten består i et lignende forhold til samfunnets potensielle overskridere. Disse *liminale skikkelser* blir underlagt psykisk og til dels også fysisk kontroll, og blir iscenesatt gjennom symbolske genre som *fremmede andre*, som på den måten bekrefter samfunnets verdier.

8.3 Liminal – liminoid før og nå

De greske tragediers politiske funksjon ble, som vi har sett, ivaretatt av tragedienes plassering innenfor en rituell setting. De kan derfor anses som *liminale* fenomen som i tråd med Turners teorier om ritualer i pre-industrielle samfunn omfattet hele samfunnet. Deres *liminalitet* innebar, gjennom en iscenesettelse av overskridelse, en midlertidig inversjon som gjennom den kollektive opplevelse av den tragiske inversjonen utløste det aristoteliske ”skrekk og gru”, som igjen førte til en kollektiv renselse, altså det aristoteliske *katharsis*, hvis effekt sannsynligvis virket gjenopprettende og ladende på samfunnsstrukturene. I tråd med kultisk praksis kan den *liminale* inverterte verdenen leses som et midlertidig brudd på regler og normer, som innenfor den rituelle settingen ble opplevd som *liminal* for publikum. Forsterket gjennom den kinestetiske virkningen fra sang og dans, utløste dette en felles opplevelse av ’communitas’. Opplevelsen av ’communitas’ kan betraktes som å virke forhindrende på kritisk refleksjon, og tilrettelegge for at hendelsene taler direkte til det sensoriske og emosjonelle, noe som dermed forsterker virkningen på det symbolske plan. Sett i lys av Turner og Bouvrie kan derfor tragedienes effekt i det greske samfunnet betraktes som samfunnsbevarende. Om vi aksepterer at deltagelse på tragediekonkurransene, i likhet med innenfor kultisk praksis, var mer en plikt enn et valg, må vi ta høyde for at deltagelsen gjaldt store deler av befolkningen og tragedienes virksomhet kan således betraktes som omfattende.

Liminalitet erfares, ifølge Turner, sjelden på samme måte i mer pluralistiske (post)industrielle samfunn, ettersom *liminalitet* her bare sjelden er en kollektiv opplevelse for samfunnet som helhet. Han mener, som vi har sett, at pre-industrielle samfunns ritualer har gjennomgått et *sparagmos* og at deres funksjoner er overtatt av kulturelle genre. *Liminalitet* blir til i *liminoide* settinger, som karakteriseres som en arena for fritidsaktiviteter, som igjen er valgfrie. Virksomheten reduseres ettersom de ulike *liminoide* fenomen har en begrenset deltagelse. *Liminoide* fenomen genereres stadig. Mens *liminale* fenomen er nødvendige inversjoner, er *liminoide* uavhengige av sosiale og politiske prosesser. De er fragmentariske

og kan være deltagende i en sosial kritikk, men kan betraktes som ludiske tilbud på det frie markedet (se pkt.2.2.3). Turners skarpe skille mellom det *liminale* og det *liminoide* er ikke helt liketil å komme til bunns i. Skillet kan forstås ut fra grad av virksomhet og deltagelse. At *liminoide* fenomen derimot skulle være uavhengig av politiske og sosiale prosesser, mener jeg er en forenklet fremstilling, men Turner kan ha benyttet en slik fremstilling for å tydeliggjøre skillet. Dette kan nemlig fremstå som en motsetning til at han mener det er kulturelle genre som har overtatt ritualenes funksjon, samt at alle samfunn defineres og redefineres gjennom symbolske genre. Skal vi forstå det *liminoide* som ren underholdning, levner det ikke mye mulighet for virksomhet.⁵⁸ At *liminoide* fenomen kan være uavhengige, forstått som at de ikke trenger å være deltagende i en bekreftelse av samfunnsstrukturene, er en annen sak. Jeg vil derfor karakterisere kulturelle genre i (post)moderne samfunn som *liminoide* fenomen, men jeg ser bort fra utsagnet om at de skulle være uavhengige av politiske og sosiale prosesser, og velger å tolke Turner dit hen at han åpner for at *liminoide* fenomen kan virke utfordrende gjennom en presentasjon av alternativer til gjeldende normer og regler. En slik tolkning stemmer også overens med at Turner viser til at det finnes *liminoide* settinger, og at en kan innta *liminoide* posisjoner. *Liminoide* fenomen kan derfor betraktes som spredte, stadig genererende fenomener, som like fullt er generert av politiske og sosiale prosesser selv om de ikke behøver å bekrefte samfunnsstrukturene. De kan like gjerne virke utfordrende og forandrende. At *liminoide* fenomen ikke er nødvendige inversjoner kan vi akseptere, med et visst forbehold. En må ta høyde for at også pluralistiske samfunn har behov for å bekrefte sine verdier. At dette gjøres gjennom kulturelle genre er stadfestet, og at det ofte benyttes inversjoner i så måte bør være innlysende. At disse inversjoner er like pluralistiske som samfunnet, og også er spredte fenomener, gjør at de kan virke på forskjellige måter for forskjellige mennesker. På en annen side kan en også se det slik at den såkalte fragmenterte virkeligheten er en konstruksjon som blir selvoppfyllende og som tilslører sammenhenger som like fullt kan betraktes å være der. Tar man vekk den postmoderne forestillingen om fragmentering, som også kan betraktes som en iscenesatt historie, tror jeg det kan være mulig å se andre sammenhenger. Den største forskjellen mellom *liminale* fenomen i det greske og *liminoide* fenomen i dag tror jeg ligger i grad av virksomhet i forhold til deltagelse og homogenitet på den ene side, og i forhold til deltagelse og pluralisme på den andre. Jeg har

⁵⁸ Som nevnt før under pkt 2.2.3 er skillet mellom det *liminale* og det *liminoide* problematisk. Schechner demonstrerer blant annet ved sin 'efficacy-entertainment braid' at vi heller kan tenke oss større og mindre grad av virksomhet, men at interelasjonen mellom ritual og teater alltid er tilstede. Dette kan tolkes som at performative genre alltid er knyttet til sosiokulturelle og politiske prosesser, men at tilknytningen i større og mindre grad er åpenbar avhengig av nærheten mellom virksomhet og underholdning i performative uttrykksformer (Schechner 2003:129ff).

argumentert for i del 2 at produksjonen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* som teaterhendelse innebar en *liminalitet* som ble forsterket gjennom den kinestetiske opplevelsen. Musikk, lys, farger og dans utløste en opplevelse av fellesskap og 'communitas', som på det symbolske plan både bekreftet noen verdier og utfordret andre, for forskjellige grupper, samtidig. Vi kan karakterisere teaterhendelsen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*, som et *liminoid* fenomen, om vi tar høyde for de forbehold som jeg har tatt.

8.3.1 Lemniskatemodellen – interrelasjon mellom teater og ritual

Både teaterhendelser og ritualer opererer innenfor det subjektive 'as-if mood', noe som tillater at ekstreme hendelser spilles ut, innenfor en ramme av fiksjon. Således skapes både en nærhet og en avstand til handlingene, som i seg selv både eksisterer fordi de utføres, og ikke eksisterer fordi de er fiksjon. Turner og Schechner påviser den nære tilknytningen mellom teater og ritual blant annet, som vi har sett, gjennom lemniskatemodellen. Den demonstrerer at det innenfor ethvert ritual og sosiale drama ligger en implisitt retorisk og estetisk struktur, og at det innenfor ethvert scenisk drama ligger implisitt en sosial prosess og medfølgende strukturelle motsetninger. Vi har sett at tragediene i det greske samfunnet ikke bare kan betraktes å ha fungert som teater, men de var også politiske, sosiale, kulturelle og religiøse ritualer. Denne sammenhengen er ikke like åpenbar i vårt samfunn, men tilknytningen mellom teater og ritual er der like fullt. At performative uttrykksformer kan tenkes å fungere i større og mindre grad som ritualer må erkjennes. Vi har sett at produsentene for *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*, muligens ubevisst, ritualiserte denne teaterhendelsen. Dette ble gjort ved å skape en arena for sosiokulturelle møter, ved å forsøke å skape forestillinger om at dette ensemblet hadde en spesiell sosial og kulturell tilknytning til hverandre som de gjennom teaterhendelsen skulle dele med 'oss' ved å skape en Bollywood fest, ved å iscenesette overskridelse og ved å benytte dramatiske virkemidler som åpnet opp for en *liminal* opplevelse av 'communitas'. Således kan denne teaterhendelsen betraktes som å ha fungert som et ritual.

8.4 Sosialt drama før og nå

Jeg har foreslått at det er mulig å se iscenesettelsen av overskridende *liminale skikkelser* som *fremmede andre*, i det klassiske Athen, som avfødt av 'redressive actions' innenfor et *sosialt drama*. Dette *sosiale dramaet* kan ha handlet om det klassiske athenske samfunnets konsolidering innenfor en patriarkalsk struktur i konflikt med den potensielle trusselen som kvinner og fremmede representerte. Iscenesettelsen av disse grupper som overskridere

avslører en spesiell angst for disse gruppers potensielle overskridelse. Den strenge kontrollen, segregering og kategorisering av kvinner og fremmede kan tale for at man har en prekær tilstand av krise som blir kontrollert og holdt nede. Dette kan leses i tråd med Turners teorier om det *sosiale dramaets* dramaturgi, som inneholdende 'breach', 'crisis', 'redressive actions' og 'reintegration' eller 'recognition of schism' (se pkt. 2.3.1). Trusselen kan tenkes å ha oppstått gjennom organiseringen inn i en ny samfunnsorden basert på slektskap og blodsbånd, et samfunn som også, som vi har sett, stadig lå i krig med nabostater. Den prekære potensielle trusselen fra overskridende kvinner og fremmede kan leses som både en reell og en forestilt krisetilstand. Denne krisen blir forsøkt bøtet på gjennom 'redressive actions' i et vedvarende *sosialt drama*. Turner viser hvordan *sosiale drama* ikke behøver å følge dramaturgien, men kan bryte sammen, gå tilbake til et annet stadium, begynne på nytt, og så videre. Dette åpner for at *sosiale drama* kan pågå over tid. Under 'redress' fasen får de ulike gruppene en bevissthet om seg selv som avføder refleksive sosiale, politiske, kulturelle, juridiske og religiøse ritualsymbolske prosesser. Teater er ett av disse uttrykkene. Det er derfor mulig, gitt det vi nå vet om tragediene sett i lys av samfunnsorganiseringen i det antikke Athen i den klassiske periode, å tenke seg iscenesettelsen av *liminale skikkelser* som *fremmede andre* som avfødt av et pågående *sosialt drama* omhandlende dette samfunnets konsolidering av samfunnsstrukturen, i konflikt med den potensielle trusselen fra kvinner og fremmede.

Ut fra Turners skissering av samfunnet som svanger med *sosiale drama*, hvis dramaturgi slett ikke behøver å følge skjema (se pkt.4, s.34), kan vi som jeg har foreslått, tenke oss at *sosiale drama* kan vedvare over tid. Man kan innenfor en slik forståelse tenke seg at den krisen som oppstår blir behandlet kontinuerlig, og at man beveger seg frem og tilbake mellom vekslende stadier innenfor det *sosiale dramaets* dramaturgi, på et kontinuum mellom krise og løsning. Krisens prekære aspekt vil på den måten veksle mellom å være i forgrunnen, for så å tre tilbake og overlate scenen til et mer refleksivt stadium, inntil nye brudd slynger krisen tilbake i fokus. Innenfor den samme forståelsen vil dermed den pågående krisen produsere 'redressive actions' og 'mot-redressive actions' innenfor en rekke symbolske genre, som ytterst sjelden, hver for seg, omfatter hele befolkningen. De kan derfor anses som spredte *liminoide* fenomen som dukker opp med ujevne mellomrom både på forventede og uventede steder. Vi har sett hvordan skapelsen av en nasjonalkultur og organisering inn i en ny samfunnsorden for Norges del også medførte en lukkethet ovenfor andre samfunn. Det påfølgende sentrale fokus på fornorsking i en lang sammenhengende periode tyder på en spesiell angst for at påvirkning utenfra truer den kulturelle egenarten. I den nye nasjonale

bevissthet lå en erkjennelse av å ha vært underlagt andre lands herredømme i tre hundre år, noe som kan tolkes som å forsterke opplevelsen av at de nye verdiers behov for beskyttelse var prekær. Vi kan tenke oss at krisen derfor oppsto i forbindelse med konsolideringen av den norske nasjonalkulturen, og at konflikten lå i beskyttelse av den kulturelle egenart mot påvirkning utenfra. Krisen kan derfor tenkes utløst av både en reell og en forestilt trussel. Vi kan tenke oss dette som en vedvarende konflikt hvor en beveger seg frem og tilbake på Turners dramaturgiske modell, i en veksling mellom krise, 'redress' og løsning. I en slik forståelse kan krisen stadig aktiveres på ny. Når krisen reaktiveres trer dens prekre aspekt inn i forgrunnen, for så i andre stadier å tre tilbake og overlate arenaen til refleksive stadier. Det er derfor ikke umulig å tenke seg den norske nasjonalkulturens møte med det flerkulturelle som et pågående *sosialt drama*, med mange mindre *sosiale drama* innenfor det igjen, som stadig avføder en offentlig refleksivitet i form av ulike sosiale og kulturelle uttrykk. Og her kan vi se *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* som deltagende i den prosessen, altså som en refleksjon avfødt av det *sosiale drama* som handler om det flerkulturelle Norge. Utgangspunktet i en sammenligningsmodell fra det antikke samfunnet viser ikke likhet, men en relasjonell likhet. Sammenligningen kan brukes til å fokusere på noe en ellers kanskje ikke ville sett like klart, nemlig at også i vårt samfunn er *den fremmede andre* iscenesatt som en sosial nødvendighet.

9. KONKLUSJONER

Vi har til nå sett på den sceniske og kulturelle iscenesettelse av *den fremmede andre* i det klassiske Athen under antikken, og tilsvarende i vår norske samtid. Vi har benyttet Bouvries analysemodell for tragedier, som baserer seg på Turner teorier, for å se hvordan disse iscenesettelser som symbolske genre kan fungere utfordrende og bekreftende på samfunnsverdiene og derfor kan være deltagende i defineringen og redefineringen av samfunnets dypstruktur. Vi har sett at disse samfunn iscenesetter overskridelse og overskridende *liminale skikkelser*, og at det kan bety at disse iscenesettelsene tjener en bestemt funksjon innenfor disse samfunnene. Dette kan være å bekrefte samfunnsverdier ved å skape avstand til praksiser som blir ansett som truende på disse verdiene i de respektive samfunn. Jeg har argumentert for at det som anses som truende gjerne knyttes til og projiseres over på andre kulturer, og at man derved benytter 'fremmedhet' som et prinsipp for å skape avstand til *liminale* fenomener i et forsøk på å kontrollere og definere det som oppfattes som truende. Dette manifesterer seg blant annet gjennom iscenesettelse av *liminale skikkelser* som *fremmede andre*. Et samfunn behandler betente tema gjennom symbolske genre og scenisk

iscenesettelse er en slik symbolsk genre. Når scenisk iscenesettelse også er en kulturell iscenesettelse sier det oss noe om hvilken funksjon den symbolske genren tjener. Gjennom iscenesettelsen av *fremmede andre* bekreftes samfunnets kjerneverdier gjennom en avstandsskapen til praksiser som knyttes til og projiseres over på andre kulturer, og på representanter for disse kulturene. Det ser ut til at en dynamikk knyttet til defineringen av majoritetens gruppeidentitet, som kjennetegnes ved å skille 'oss' fra 'de andre', gjerne medfører at 'de andre' defineres som én kategorisk gruppe uavhengig av denne kategoriens gyldighet. Det vil i disse tilfeller si at ulike minoritetsgrupper gjerne defineres innenfor en ren kategori uten at det tas hensyn til de variasjoner som er å finne innen denne definerte kategorien, heller ei de ulike gruppers oppfatninger om å ha noe felles som kunne forsvare en slik kategorisering. Det som synes å være en tendens er at man henter visse praksiser hos ulike minoriteter som deretter slås sammen til et knippe truende verdier, for så å knytte dette til den definerte kategorien. Iscenesettelser av *fremmede andre* kan derfor betraktes som refleksjoner og bearbeidelser over et bestemt tema som har å gjøre med 'oss' og 'de andre' og som dermed kommuniserer og bekrefter kjerneverdier. Når dette gjelder for disse samfunn som ligger såpass langt fra hverandre i tid og rom, er det fristende å konkludere med at dette gjelder for alle samfunn. Vi har sett at Turner betrakter defineringen og redefineringen gjennom symbolske genre som universell for alle samfunn, men vi har likevel i dette tilfellet sett på spesifikke forhold i to samfunn som spesielt kan tenkes å fremprovosere denne formen for iscenesettelse. At dette gjelder i andre samfunn under lignende forhold kan vi bare anta.

Gjennom Bouvrie har vi sett at iscenesettelse av overskridende *liminalitet* utfordrer for å bekrefte. Vi har likevel tatt oss det forbehold, med støtte hos Schechner og gjennom en feministisk tolkning, at selv om utfordringen bekrefter, kan vi ikke bare avfeie utfordringen. Det kan tenkes at iscenesettelser kan virke utfordrende og bekreftende samtidig. Bouvrie åpner for at utfordringen på det dramatiske planet kan virke samfunnskritisk, men at betydningen på det symbolske planet likevel fungerer bekreftende på samfunnsverdier. Dette har hun kommet fram til som gjeldende for tragedier i det klassiske greske samfunn. Vi har sett at å avfeie utfordringen kanskje kan være noe forenklende og åpner for at utfordringen i noen tilfeller også står der som en dobbelthet. Kanskje kan man tenke seg en mellomposisjon som sier at tragedien både utfordrer og bekrefter samtidig. Når vi har tatt oss den frihet å benytte Bouvries analysemodell først som et forslag til hvordan en kan tolke Ibsens dramaers mening og funksjon i sin tid, for deretter å benytte den for å se på en bearbeidet iscenesettelse av Ibsen i vår tid, kan vi ikke regne med at den vil fungere helt uten tilpasninger. Vi har

likevel sett at den kan avdekke noe ved den eksemplifiserte forestilling som ellers ville vært vanskelig tilgjengelig. Ved å benytte Bouvries modell på en scenisk iscenesettelse i vår tid har vi sett at dette dramaets funksjon kan være å bekrefte ulike og gjerne motstående verdier samtidig, noe som ikke er så merkelig ut fra forståelsen av at pluralistiske samfunn også har pluralistiske verdier. På den måten kan vi si at Turners teorier evner å avdekke forhold både ved preindustrielle homogene samfunn og postindustrielle pluralistiske. Ut fra Turners teorier om det *sosiale drama* og Bouvries påvisning av tragedienes rolle i opprettholdelsen av samfunnsstrukturen, har jeg foreslått muligheten for å se et pågående *sosialt drama* i det antikke greske samfunnet som dreide seg om denne kulturens forsvar av kjerneverdier i konflikt med en potensiell trussel fra kvinner og fremmede. Ved å se en relasjonell likhet mellom disse to kulturens behandling, definering og iscenesettelse av *den fremmede andre* kan den samme tendensen gjelde for vårt samfunn. Konsolideringen av den norske nasjonalkulturen kan betraktes som å ha utløst en krisetilstand, hvis prekære aspekt har vekslet mellom å innta forgrunnen, og å overlate arenaen til mere refleksive stadium. Jeg har argumentert for at det norske samfunnets utfordringer i møte med en flerkulturell virkelighet kan leses som at vi har et pågående *sosialt drama* som handler om et forsvar av den norske nasjonalkulturen og norsk kulturell egenart i møte med tendenser som oppfattes som truende på dette. Truende tendenser knyttes gjerne til påvirkning utenfra. Kategorisering av minoriteter i samfunnet som fremmede kan derfor betraktes som en reaksjon på en vanskelig definerbar forestilt trussel som truer nasjonen, som kontrolleres ved å projisere trusselen over på den kategoriserte gruppe. Kategoriseringen og fremmedgjøringen av minoriteter kan derfor betraktes som et uløst problem i et flerkulturelt samfunn, og som nødvendigvis bearbeides og reflekteres over på ulike arenaer, og som behandles gjennom symbolske genre som iscenesettelse av *den fremmede andre*.

9.1 Det mentale bildet av Medeia

Hvordan ser jeg så Medeia-skikkelsen som mentalt bilde? Jeg tenker henne som et psykisk bilde og som kroneksemplet på *den fremmede andre*. Skikkelsen synes å fremtre for meg enten som demonisk eller stum. Bildet er ikke stabilt. I noen tilfeller trer det tydelig fram, i andre trer det tilbake i skyggene. Hun er enten brakt til taushet eller bryter igjennom med en kreativ og destruktiv kraft som enten skaper eller tilintetgjør. *Den fremmede andre* uttrykker på et vis kvinnens bevegelsesmuligheter. Bildet viser at overskridelse av rammene for det kategoriserte feminine blir fremmedgjort og holdt oppe som en kontrast til akseptabel oppførsel innenfor sivilisasjonens orden. Bildet rommer mer enn å være en kategori, og mer

enn det sier. Det viser at det finnes flere aspekter ved kvinnelig eksistens som knyttes til forestillinger om *liminalitet*, og ikke får komme til uttrykk, og hvis det kommer til uttrykk blir knyttet til irrasjonalitet. Dette nedvurderer både det irrasjonelle som en dimensjon ved mennesket, og det nedvurderer kvinnen ved å knytte det irrasjonelle til henne og således frata henne evnen til å tenke og foreta rasjonelle valg. På den ene siden fremstår skikkelsen derfor som den fatale kvinnen som gjennom sin *liminalitet* er både mer kreativ og mer destruktiv enn det rammen for kvinnelighet tillater. Hun er da som et kontrapunkt hvor sivilisert adferd slutter å kunne dekke over mennesket som natur, som i likhet med naturen er irrasjonell og drevet av instinkter. Dette er også den nattsvarte siden ved kvinnelig eksistens, som minner oss på at bak sivilisasjonen tynne hinne lurer mørket, det flytende, det arkaiske, det brutale, det instinktive, det erotiske og det irrasjonelle. Bruit Zaidman & Schmitt Pantel hevder at den dionysiske funksjon kan være å møte seg selv i *den andre*. Kristeva sier at den fremmede eller *den andre*, dypest sett er i en selv. Idet man blir bevisst seg selv som individ, blir man samtidig bevisst sin egen forskjellighet, og således innser man at den fremmede er en selv.

LITTERATUR

- Anderson, B. (1994) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/N.Y.: Verso.
- Aristoteles (1997). *Om diktekunsten*. Oslo: Dreyers Bibliotek.
- Barthes, R. (1991). *Mytologier*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Beauvoir, S. De (2000). *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Billing, M. (1995) "Ch:6 Postmodernity and Identity" I: *Banal Nationalism*. Sage Publications Ltd. Ss.128-153.
- Bouvier, S. des (1990). *Women in Greek Tragedy*. Oslo: Universitetsforlaget AS. Distributed worldwide by Oxford University Press.
- (2003). Forelesning. Athen: Det Norske Instituttet i Athen, 17.11.03.
- Braarvig, J. (1999). "Magic: Reconsidering the Grand Dichotomy". I: (red.) Jordan, D.R., Montgomery, H. & Thomassen, E. *The World of Ancient Magic. Papers from the First International Samson Eitrem Seminar at the Norwegian Institute of Athens 4-8 May 1997*. The Norwegian Institute at Athens ss.21-54.
- Braarvig, J. (2000). "W. Brede Kristensen's Concept "Life out of Death"". I: Hjelde, S. *Man, Meaning and Mystery. 100 Years of History of Religion in Norway. The Heritage of W. Brede Kristensen*. Brill Academic Publishers Inc. ss.131-154.
- Brockett, O.G. & Hildy, F.J. (2003). *History of the Theatre*. (9.utg.) Boston: Allyn and Bacon.
- Brook, P. (1990) *The Empty Space*. London: Penguin Books.
- Bruit Zaidman, L. & Schmitt Pantel, P. (1992) *Religion in the Ancient Greek City*. Cambridge: Cambridge University Press
- Burkert, W. (2003). *Greek Religion*. (13.oppptrykk) Cambridge: Basil Blackwell Publisher and Harvard University Press.
- Carlson, M. (2004). *Performance – A Critical Introduction*. London/NY: Routledge.
- Christensen, O. (2005). "Diskriminering og rasisme". Eriksen, T.H. (red). *Flerkulturell forståelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Cixous, H. (1990) "Castration or Decapitation?" I: Ferguson, R. Et al. (red.) *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. The MIT Press.
- DeJean, J. (1989). *Fictions of Sappho 1546-1937*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Diamond, E. (1997). *Unmaking Mimesis*. London: Routledge.
- Gilhus, I.S. & Mikaelsson, L. (2001). *Nytt blikk på religion*. Oslo: Pax Forlag A/S.

- Eriksen, T.H.(2005). "Det multietniske samfunn", I: Eriksen, T.H.(red). *Flerkulturell forståelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- (2005). "Tilhørighet og integrasjon i multietniske samfunn", I: Eriksen, T.H.(red). *Flerkulturell forståelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- (2005). "Identitet", I: Eriksen, T.H.(red). *Flerkulturell forståelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- (2005). "Kultur, kommunikasjon og makt", I: Eriksen, T.H.(red). *Flerkulturell forståelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eriksen, T.H. & Sørheim, T.A.(2006). *Kulturforskjeller i praksis. Perspektiver på det flerkulturelle Norge*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Evripides (1991). *Medeia*. I : *Greske tragedier*. Oversatt av Østbye, P. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- (2002). *Medeia*. Oversatt av Kraggerud, E. Oslo: De Norske Bokklubbene AS.
- Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theatre*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Geertz, C. (2004). "Blurred Genres". I: Bial, H. (red.) *The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge.
- Gillis, J.R. (1994). *Commemorations. The Politics of National identity*. Princeton: Princeton University Press.
- Graves, R. (1992). *The Greek Myths*. London: Penguin Books.
- Grimal, P. (1991). *Dictionary of Classical Mythology*. Middlesex: Penguin Books.
- Gubar, S. (1985) "The Blank Page' and the Issues of Female Creativity" I: Shoewalter, E. (red.). *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature & Theory*. Pantheon Books.
- Gullestad, M.(2002). *Det norske sett med nye øyne: Kritisk analyse av norsk innvandringsdebatt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Halperin, D.M. (1990). *One hundred years of homosexuality: and other essays on greek love*. New York: Routledge.
- Hammer, A.(2005a). "“As it is in Heaven”: Dionysian Ritual on the big Screen". I: Sumiala-Seppänen, J., Lundby K.& Salokangas, R.(red.) *Implications of the Sacred in (Post)Modern Media*. Gøteborg: Nordicom.
- (2006b). "Presentasjon av hovedtrekk ved Richard Schechners performance teori: Hvordan kan en performance teoretisk tenkemåte ha relevans for teater og performance i dag?". Foredrag på seminaret *Richard Schechner og Sarah Kane: Det rituelle og det postdramatiske*, Forum for Samtidsdramatikk, i samarbeid med Det Åpne Teater. Oslo: Fritt Ords forsamlingslokale, 3.november 2006.

- (2006c). "Speilinger og refleksjoner: Performativt perspektiv på teater, kirke og ritualer". I: DIN – Tidsskrift for religion og kultur. Artikkel nr.3.-4/2006.
- Helgheim, K.(2003a) "Introduksjonsforelesning til TEA 120". Forelesning. Universitetet i Oslo, 22.01.03.
- (2003b)"Ibsen". Forelesning i TEA 120. Oslo: Universitetet i Oslo, 21.03.03.
- Hoad, T.F.(2003). *Oxford Concise Dictionary of English Etymology*. Oxford/N.Y.: Oxford University Press.
- Hodne, B. (2002). *Norsk nasjonalkultur: en kulturpolitisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hov, L. (1998). *Kvinneroller i antikkens teater – skrevet, spilt og sett av menn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ibsen, H. (1888). *Fruen fra havet*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag.
- (2006). *Samlede verker*. (19 utg.). In series: *Ibsen for et nytt århundre*. Oslo: Gyldendal.
- Kerényi, C. (1973). "Ch. 3: Kore". I: (red.) Jung, C.G. & Kerényi, C.*Essays on a Science of Mythology*. Princeton N.J.: Princeton University Press. Ss.101-155.
- Keuls, E.C. (1985). *The Reign of the Phallus*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Kidd, D.A.& Wade, M. (1997). *Collins Latin Dictionary and Grammar*. Glasgow: Harper Collins Publishers.
- Kirkeby, W.A.(1988). *Engelsk-norsk ordbok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). "Performance Studies". I: Bial, H.(red). *The Performance Studies Reader*. London/NY: Routledge.
- Kjærstad, J. (2002). "Innledende essay". I: Evripides *Medeia*. Oversatt av Kraggerud, E. Oslo:De Norske Bokklubbene AS.
- Kraggerud, E. (2002) "Etterord". I:Evripides *Medeia*. Oversatt av Kraggerud, E. Oslo:De Norske Bokklubbene AS.
- Kristeva, J. (1997). *The Portable Kristeva*. New York: Colombia University Press.
- Martinsen, E.(2005). "Del I:Stanislavskijs vei fra Innlevelsometoden til De fysiske handlingers metode". "Del II; Stanislavskij-gruppen/Studioteatrets bruk av Stanislavskij-systemet". Oslo: Universitetet i Oslo.
- Mc Kenzie, J.(2004)."The Liminal Norm".I: Bial, H. (red.) *The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge.
- Nygaard, J.(1995).*Teatrets historie i Europa – del I*. Østfold: Spillerom.
- Paglia, C. (1991). *Sexual Personae*. New York: Vintage books edition.

- Pozzi, D.C.(1991).“The Polis in Crisis”. I:(red.) Pozzi, D.C. & Wickersham, J.M. *Myth and the Polis*. Ithaca/N.Y.: Cornell University Press.
- Rasmussen, B. (1990). *Å være eller late som om. Forståelse av dramatisk spill i det tyvende århundre*. Trondheim: Universitetet i Trondheim.
- Richlin, A (1992).“Introduction” I: Richlin, A. (red.) *On Pornography and Persuasion in Ancient Greece and Rome*. New York: Oxford University Press.
- Rothenbuhler, E.W.(1998). *Ritual Communication. From Everyday Conversation to Mediated Ceremony*. Thousand Oakes/London/New Dehli: Sage Publications Inc.
- Roald, A.S.(2005). *Er muslimske kvinner undertrykt?* Oslo: Pax Forlag A/S.
- Schechner, R. (1989). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- (1990). “Magnitudes of Performance”. I: Schechner,R. & Appel, W.(red). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press. Ss.19-49
- (1993). *The future of ritual: writings on culture and performance*. London/NY: Routledge.
- (2002). *Performance Studies: An introduction*. London/NY: Routledge.
- (2003). *Performance Theory*. London/NY: Routledge Classics.
- (2004). “Performance studies: the broad spectrum approach”. I: Bial , H. (red.) *The Performance Studies Reader*. London/ NY: Routledge.
- Schreiner, J.H. (1996). *Antikkens historie*. Oslo: Historisk Institutt. Universitetet i Oslo.
- Sorkin Rabinowitz, N.(1992).“Tragedy and the Politics of Containment”.I: Richlin, A. (red.) *On Pornography and Persuasion in Ancient Greece and Rome*. New York: Oxford University Press.
- Szondi, P.(1972). *Det modenrne dramats teori 1880-1950*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Turner, V. (1967). *The Forests of Symbols*. Ithaca/N.Y.: Cornell University Press.
- (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- (1990).“Are there Universals of Performance. I: Schechner,R. & Appel, W.(red). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

----- (2004) "Liminality and Communitas" I: Bial, H. (red.) *The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge.

Winkler, J.J. (1990). "The Ephebes' Song: *Tragöidia* and Polis". I: Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (red.) *Nothing to do with Dionysos?: Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Zeitlin, F.I. (1996) *Playing the Other*. Chicago/London: The University of Chicago press.

Zerubavel, Y. (1995). *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*. Chicago: Chicago University Press.

Aviser/Forestilling/Intervju/Program/Nettsider

Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav. Forestilling ved Oslo Nye Centralteatret 24 mars – 31 mai 2006. Produsenter; Oslo Nye Teater og Nasrullah Qureshi. Regi; Erik Ulfsby. Medvirkende i sentrale roller; Duc Mai-The (Dr. Warma), Lavleen Kaur (Ekanta Warma), Shiraz Kahn (Professor Agnihotri), Lisa Tønne (Bhairavi), Belinda Braza (Hima), Noman Mubashir (Lonkar), Shahzad Alsikander Khan (Den fremmede), Richa Chandra (Avdøde fru Warma).

"Bollywood" [online] Wikipedia - the free encyclopedia, tilgjengelig fra <http://en.wikipedia.org/wik/Bollywood> [06.12.06]. Beskrivelse av Bollywood-film genren.

Aftenposten 27.mars 2006. "Ibsen goes Bollywood". Anmeldelse av "Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav", V/Elisabeth Rygg.

Dagbladet 15.mars 2006. "Ibsen i sari". Reportasje V/Kamilla Undrum.

Dagbladet 25.mars 2006. "En sjarmerende lek". Anmeldelse av "Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav", V/Andreas Wiese.

Dagbladet 8.juli 2006. "Lavleens største rolle". Reportasje og intervju med skuespiller Lavleen Kaur, V/Teena Tarantino. I: *Dagbladets Magasinet*.

"Fakta om Fruen fra havet" [online], Ibsen.net, tilgjengelig fra <http://www.ibsen.net/index.gan?id=128&subid=0> [25.11.06].

"Fruen fra havet" [online], Det Norske Teatrets arkiv, søk etter oppsetninger av *Fruen fra havet*, tilgjengelig fra <http://www.detnorsketeatret.no> [18.11.06].

"Fruen fra havet" [online], Nationaltheatrets arkiv, søk etter oppsetninger av *Fruen fra havet*, tilgjengelig fra <http://nt.xmodus.no/Default.aspx?tabid=98> [18.11.06].

"Fruen fra havet, Teatr Dramatyczny" [online], Nationalteatret, tilgjengelig fra <http://www.ibsenfestivalen.no/-mwlnWW5.ips> [18.11.06].

"Fruen fra Det indiske hav" [online], Oslo Nye Teater, tilgjengelig fra: <http://www.oslonye.no/forestilling/1943.html> [26.09.06]. Omtale av forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*, på Oslo Nye Teaters hjemmesider.

”Fruen fra havet”, Riksteatrets arkiv 2006, Riksteatret har sendt stykket på turné to ganger, henholdsvis i 1968 (Premiere Hemnesberget 01.09.68) og i 1987 (Premiere Kristiansand 20.08.87).

“Heddapris til Bollywood – Ibsen”[online], Oslo Nye Teater, tilgjengelig fra: <http://www.oslonye.no/aktuelt/6819.html> [26.09.06]. Omtale av forestillingen *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav* som vinner av Hedda-pris, på Oslo Nye Teaters hjemmesider.

Hemmer, B. (1997). “The dramatist Henrik Ibsen”[online], Odinarkiv, tilgjengelig fra: <http://odin.dep.no/odinarkiv/norsk/dep/ud/1997/annet/032005-990480/index-dok000-b-n-a.html> [18.11.06].

Hungnes, S.S. (2006). ”Kjære publikum”. I: Program for *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. Oslo Nye Centralteatret.

“IBSEN2006 – Årets sponsorobjekt”[online], Ibsen.net, tilgjengelig fra <http://www.ibsen.net/index.gan?> [18.11.06].

”Ibsen Worldwide” [online]. Utenriksdepartementet, tilgjengelig fra: <http://odin.dep.no> [18.11.06]. Nettportal for 91 land med materiale om Ibsen. Hentet opplysninger om samarbeid mellom IBSEN 2006 og Utenriksdepartementet.

Intervju med markeds konsulent på Oslo Nye Centralteatret, Magnus Giving – markedsansvarlig for *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. [18.10.06].

”Lokker innvandrere til teatret”. *Utop*, (20.09.05), [online], tilgjengelig fra: <http://www.utrop.no/art.html?catid=4&artid=8307>, [19.10.06]. Ingress: ”Publikum med innvandrerbakgrunn lokkes i høst til Oslo Nye Teater”.

Lydopptak av *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. (31.05.06).

Myhre, M.M.(2006). ”Bollywood Nasrullah”. I: Program for *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. Oslo Nye Centralteatret.

”Pressemelding Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav”(16.03.06), [online], Oslo Nye Teater, tilgjengelig fra: http://www.oslonye.no/for_presse/pressemeldinger/2561.html [26.09.06].

”Pris til Bollywood Ibsen”. *Utop*, (04.09.06), [online], tilgjengelig fra: <http://www.utrop.no/art.html?catid=4&artid=10839>, [26.09.06]. Kulturnytt på hjemmesiden til avisen *Utop*, som ifølge eget utsagn er ”Norges første og eneste nettportal og avis som retter seg mot alle etniske minoriteter og som har nyheter, underholding og aktualiteter om det flerkulturelle Norge”(”Om oss” på avisens hjemmeside www.utrop.no).

Program for *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. Oslo Nye Centralteatret 2006.

Rørstad, H.L.(2006). ”Ibsen og Fruen”. I: Program for *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. Oslo Nye Centralteatret.

Selaiha, N.(2006). ”Gyntish design”. *Al Ahram* (Issue no.818) (1-7.nov 2006),[online], tilgjengelig fra <http://weekly.ahram.org.eg/2006/818/cu5.htm> [18.11.06].

“Stor ståhei rundt Peer i Egypt”. *Aftenposten* (28.10.06), [online], tilgjengelig fra http://www.aftenposten.no/kul_und/article1511756.ece [18.11.06].

Ulfsby, E. (2006). ”En god idé”. I: Program for *Bollywood Ibsen. Fruen fra det indiske hav*. Oslo Nye Centralteatret.